VOL.1

RECEPÇÃO DOS MITOS GREGOS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Joseane Prezotto
Orlando Luiz de Araújo
Renato Cândido da Silva
Orgs.

Joseane Prezotto
Orlando Luiz de Araújo
Renato Cândido da Silva
Organizadores

RECEPÇÃO DOS MITOS GREGOS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Volume I

Catu, Ba
2021

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Os mitos da antiguidade clássica continuam despertando fascínio e são, constantemente, revisitados. No Brasil, foram muitos os que se empenharam em resgatar esses mitos e, no caso específico da dramaturgia brasileira, a quantidade de peças que os retomam faz deste um rico campo de investigação. Desde o primeiro registro que se pôde estabelecer de uma reescritura dramática mitológica em terras brasileiras, a *Clytemnestra, rainha de Mycenas, tragedia em cinco actos* (1844), de Joaquim Norberto de Sousa Silva, o Brasil possui um vasto acervo de dramas mitológicos. No intuito de resgatar algumas dessas obras e contribuir com os Estudos Clássicos no Brasil, no campo da Recepção, apresentamos ao público o Volume I do livro *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira*, trazendo diferentes estudos críticos, de pesquisadores também diversos, sobre a relação entre mito e dramaturgia.

Assim, o primeiro capítulo, *O mito de Ariadne: recepção e processo de criação dramatúrgica*, de Ariadne Borges Coelho, Francisca Luciana Sousa da Silva e Juliana Albuquerque Veras, traz um estudo do mito greco-romano como tema de investigação literária e mecanismo de criação dramatúrgica, no processo de concepção da peça *Oniromante – Ariadne e as cartografias de um labirinto*, assinada por Juliana Veras. A fim de identificar diferentes traços do mito, e seu movimento perpétuo na cena dramática, Ariadne torna-se o fio condutor da análise, e, no labirinto mítico do texto, nos deparamos com variados temas, que nos levam a refletir sobre o feminino, a alteridade e a hierogamia. No capítulo seguinte, *O mito de Helena na cena no século XXI*, de Pamella Villanova, o mito também surge como tema de investigação e criação dramatúrgica, embora com outro propósito. Ao resgatar a personagem Helena na cena brasileira contemporânea, a partir de *Helena Vadia* – uma performopalestra da própria autora que mescla os gêneros “palestra” e “drama” –, a autora compartilha seus saberes, suas experiências e suas reflexões em torno do mito grego.

No terceiro capítulo, *Joana nos rastros de Medeia: uma leitura sobre a retomada do mito grego na cultura brasileira*, de Ana Flávia da Silva Oliveira e Marcelo Medeiros da Silva, encontramos um diálogo entre *Medeia*, de Eurípedes, e *Gota d’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Nesse estudo, os

autores propõem que a condição feminina, presente em ambas as peças, serve de esteio para que as protagonistas Joana e Medeia transformem o amor em raiva e em vingança. A personagem Medeia também é objeto de investigação de Denise Rocha, no capítulo *Sacrifício de uma mãe-escrava em Medea Mina Jeje* (2018), *de Rudinei Borges dos Santos (1983).* Nessa reescritura contemporânea, em que a autora foca o tema do sacrifício, o mito grego é transportado ao período de escravidão no Brasil do século XVIII. Ainda sobre Medeia, os autores Ana Maria Soares Zukoski, André Eduardo Tardivo e Wilma dos Santos Coqueiro, no capítulo *O eterno feminino em Medeia: revisitação do mito em Nós, Medeia* (2003), *de Zemaria Pinto*, tecem importantes contribuições acerca da representação feminina, no que diz respeito ao abandono e à maternidade como práticas que buscam limitar a atuação da mulher no espaço público. A partir de *Nós, Medeia*, os autores discutem como as mulheres, que, através dos séculos, são educadas para atender aos anseios masculinos, ao comportarem-se de forma distinta, denunciam as práticas misóginas, o que funciona como mecanismo de legitimação da voz e de desejos femininos.

Também o mito prometeico tem uma longa história de recepção na dramaturgia brasileira, como é o caso de *Prometeu libertado*, de Lúcio Cardoso, objeto de estudo de Mellyssa Coêlho de Moura e Orlando Luiz de Araújo, no capítulo *Prometeu acorrentado e libertado: de Ésquilo a Lúcio Cardoso*. Prometeu pode nos levar a uma reflexão profunda acerca da identidade do ser e das amarras internas, ou subjetivas, que nos aprisionam; revelando, por sua vez, conflitos existenciais do homem moderno.

O mito de Antígona, heroína trágica com forte e constante presença na dramaturgia brasileira, é analisado por Bárbara Cristina dos Santos Figueira, no capítulo *Antígona e a ditadura militar brasileira: a experiência e o diálogo cênico-trágico na montagem do Coletivo Calcanhar de Aquiles*. A autora propõe uma investigação teórica acerca da tragédia *Antígona*, de Sófocles, vinculada à montagem realizada pelo Coletivo Calcanhar de Aquiles, em 2014. No intuito de atualizar o debate trágico proposto por Sófocles, Figueira tece reflexões sobre o nosso passado recente, ao conectar o enredo trágico sofocleano com o período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985).

Em *Botando boneco mitológico no Ceará: relato de experiência do Grupo Paideia*, os autores, integrantes do Grupo Paideia (CE), Danielle Motta

Araujo, Glaudiney Moreira Mendonça Junior, Amanda Coelho Honório, Delano Borges Bezerra, Francisco Allan Montenegro Freire, Glauco dos Santos Silveira, Paulo Roberto Barbosa Souza, Walnysse Maria Rodrigues Gonçalves e Washington Forte da Silva, relatam suas experiências sobre a atualização de mitos gregos para o Teatro de Bonecos, com destaque especial para a peça *Psiquê & Eros* (2003).

A recepção dos mitos da antiguidade clássica não se restringe, evidentemente, ao gênero dramático, podendo vir a manifestar-se em outros gêneros artísticos e literários. É nesse sentido que os três últimos capítulos se direcionam. Em *A contemporaneidade dos mitos gregos na literatura brasileira*, Julia Araujo Borges analisa o mito de Narciso no conto *O espelho*, de Guimarães Rosa; o mito de Medeia no drama *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; e o mito de Odisseu no poema *Finismundo*, de Haroldo de Campos. Já em *Mito e tragédia na morte em Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto*, Felipe Gonçalves Figueira relaciona conceitos de mito e tragédia clássica à "morte severina" como recepção e permanência possível da dimensão trágica da tragédia grega na dramaturgia e na cultura brasileira. No último capítulo deste Volume I, Jovelina Maria Ramos de Souza, em *Diotima, Riobaldo e as metáforas do amor*, tem como objeto de investigação o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, evidenciando a temática do amor em dois contextos distintos, o da filosofia e o da poesia. A autora parte da analogia proposta por Benedito Nunes em *O amor na obra de Guimarães Rosa*: a concepção de ascese, situada entre o elogio de Diotima, no diálogo *Banquete* de Platão, e os amores de Riobaldo, na obra de Rosa.

A todos os colaboradores deste Volume I, deixamos aqui os nossos agradecimentos, por compartilharem conosco seus saberes acerca da dramaturgia mítica brasileira. Ao público, desejamos uma ótima leitura e esperamos que possa partilhar desse entusiasmo que se revela em um convite sempre renovado da arte brasileira à antiguidade clássica.

Os Organizadores

O MITO DE ARIADNE: RECEPÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

Ariadne Borges Coelho

Francisca Luciana Sousa da Silva

Juliana Albuquerque Veras

Em Creta
Onde o Minotauro reina
Banhei-me no mar
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

PERPETUUM MOBILE

Da física, por extensão da matemática e, também, da música, tomamos emprestada a primeira imagem-conceito para tratar da recepção do mito de Ariadne numa produção contemporânea: *moto perpetuo* (em português, moto-perpétuo; em latim, *perpetuum mobile*[1]. Segundo o dicionário online Educalingo[2], entre as definições possíveis:

> significa duas coisas distintas: pedaços de música ou partes de peças, caracterizados por um contínuo fluxo, contínuo de notas, geralmente a um ritmo rápido; pedaços inteiros ou grandes partes de peças, que devem ser reproduzidas repetidamente, muitas vezes um número indefinido de vezes.

---

1 Sobre o termo e sua relação com o teatro (um tipo específico), ver aqui: <https://www.perpetuomobileteatro.eu/> Faz alusão a um dos precursores do termo: Leonardo da Vinci.

2 Disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-en/moto-perpetuo>. Acesso em: 13 set. 2020.

O trecho do verbete selecionado já nos aponta algumas pistas para a investigação em curso, a saber: o fluxo contínuo e a ideia de repetição. Um aparente paradoxo, posto que o movimento perpétuo em questão nasce e morre da tensão contínua ou perene de seus contrários, uma repetição indefinida ou infinita que sempre se refaz porque se faz de fragmentos, restos, pedaços. Como uma colcha de retalhos ou, como prefere Julia Kristeva citada por Samoyault (2008, p. 16), um mosaico: mosaico de citações. Se nada é novo sob o sol, como nos lembra o Eclesiastes (1, 8-11), ou o poeta Gregório de Matos Guerra (Salvador, 1633/36 (?) – Recife, 1696) com seu “Nasce o Sol e não dura mais que um dia” ou “Moraliza o poeta nos ocidentes do Sol a inconstância dos bens do mundo”, que também pode ser encontrado sob o título “A instabilidade das cousas do mundo” (CAVALCANTI, 2011, p. 15), também nada permanece o mesmo. Com o mito, lido como imagem e narrativa, não é diferente. Citamos Bakogianni (2016, p. 115), renomada pesquisadora em Estudos Clássicos na Universidade da Nova Zelândia, com enfoque para a recepção greco-romana no mundo moderno:

> Textos clássicos são em geral incompletos, controversos, recuperados de uma variedade de fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos de Clássicas. A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados.

Ecoando suas palavras e suscitando novas questões para ampliar o debate, especialmente deste lado do Atlântico, mas não só, Barbosa e Silva (2017, p. 11) defendem que “essa não é uma questão teórica, mas de estratégia e de pragmática, de anseio convival”. As professoras e pesquisadoras aludem à investigação sobre recepção tanto entre autores da própria Antiguidade tardia quanto entre aqueles que se voltaram a modelos greco-latinos ao longo dos séculos a fim de “valorizar as teias culturais que unem diversos povos”, valorizando também questões relativas a alteridade e identidade.

Por isso, nossos pressupostos teóricos basilares envolvem teoria da recepção, tradução (*lato senso*) e intertextualidade. Entre as categorias de

análise abordadas, destacamos o feminino, a hierogamia, a relação com Dioníso, a alteridade. Fundamentando essas escolhas, autoras como Tiphaine Samoyault (em diálogo com Gérard Genette, Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Antoine Compagnon), além de Anastasia Bakogianni.

Como nos chega o mito de Ariadne para a cena teatral no séc. XXI? O que nos move no mito do fio e seu Labirinto? Quais as pulsões presentes? São algumas das questões levantadas nessa investigação em curso, pensada e gestada a seis mãos e três úteros. Uma hipótese geral considera o conflito em torno do mito numa espécie de *moto perpetuo* (*perpetuum mobile*). O conceito de Hierogamia, a relação entre Ariadne e Dioniso e o fio de Ariadne serão analisados por Ariadne Coelho na segunda parte do artigo, a partir de algumas das principais fontes literárias do mito. Outras possibilidades de análise são trazidas por Juliana Veras, na terceira parte do texto. São elas: 1. Representatividade dos mitos e sua permanência entre nós; 2. O trajeto da mortal que atravessou profundos desafios até viver um amor sublime com o deus do teatro, Dioniso; 3. A dubiedade de Ariadne e Dioniso: olhar sobre a obra de Hilda Hilst, um precioso direcionamento.

Com isso, nosso objetivo geral é apresentar e discutir o processo de montagem para os palcos do mito de Ariadne a partir dos conceitos propostos por Samoyault – entre eles, intertextualidade e tradução – relacionando os textos clássicos em que figura o mito, numa proposição contemporânea da Cia. Crisálida de Teatro (CE). Entre os objetivos específicos, destacamos: identificar diferentes traços de um mito em movimento perpétuo na cena dramatúrgica da Cia. Crisálida, em conexão com urgências do nosso tempo, e apontar algumas respostas alcançadas pelo grupo e pelas pesquisadoras que escrevem este texto em torno dessas questões.

Concordamos com Samoyault (2008) acerca da imprecisão teórica em torno de práticas de intertextualidade, não só para produções escritas, que nos remetem a: citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagem etc. A depender do autor ou da autora ou ainda de coletivos envolvidos num dado processo, todas essas práticas podem comparecer, em maior ou menor medida, prevalecendo, pelo menos, uma delas. Seria, pois,

uma espécie de disfarce para despistar ou confundir o leitor / receptor / espectador ou estratégias deliberadas de reflexão em torno de um texto, narrativa, mito de partida? Apenas uma noção histórica, parafraseando a crítica e professora francesa, ou conceito teórico capaz de abarcar diferentes pontos de que trata a literatura? Também se poderia chamar fenômeno de escritura literária ou ponto decisivo a fim de alcançar compreensão do próprio trabalho? São perguntas da autora com as quais também nos debatemos em nossas produções particulares e que acabaram encontrando um ponto comum, sendo este artigo um de seus produtos (ou filhos). Trata-se, neste passo, do *lugar da memória*.

Em sua introdução, Samoyault (2008, p. 10) lança mão de uma pergunta retórica ao dizer, em outras palavras, que a memória reflete a si mesma. Seja pelo viés literário ou não, há jogos de referência – quando a literatura, por exemplo, aponta para si mesma – e referencialidade – liames da literatura com o real (idem, p. 10-11). O que pretendemos com esse duplo movimento de ir às fontes para ver desaguar outros textos, e gestos, em torno de um mesmo *corpus*, a saber: o mito de Ariadne e Dioniso?[3] Alcançaremos, como propõe Samoyault (2008, p. 11), "uma poética dos textos em movimento"? Sem dúvida, este tem sido nosso desejo e desafio.

Reconhecemos haver instabilidade no aparato teórico-metodológico como em tudo mais que passa, já antecipava a literatura sapiencial de Coélet e a poesia barroca do Boca do Inferno. Parte dessa imprecisão teórica deve-se a duas direções aparentemente opostas ou distintas: uma mais estilística, linguística mesmo; outra mais poética, pautada em enunciados literários.

---

[3] Entre as inúmeras versões ou reescritas do mito, para manter um termo por nós trabalhado, remetemos ao recente ensaio de David Hernández de la Fuente intitulado *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna. Mito y misterio*' (Ariel), de 2017. O autor, que é escritor, tradutor e professor de Filología Clásica na UCM (Universidad Complutense de Madrid), também assina a matéria "Resucitar a los clásicos: nuevas colecciones en el panorama editorial", de agosto de 2020, publicada no *El País*. Reforça a importância de traduzir os clássicos e traça um breve panorama da vasta contribuição, especialmente da comunidade espanhola, para tal empreitada.

Diante disso, reforça-se "uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma" (op. cit. p. 14), como já antecipamos. A esse movimento principal vai associar-se a concepção de intertextualidade, trazida à luz por Julia Kristeva em 1966 na revista *Tel Quel* e retomada em 1969 em outra obra, *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*. Sua definição apoia-se em Mikhail Bakhtin, que já propunha dois eixos – o do diálogo e o da ambivalência –, que em Kristeva passam a designar texto-contexto (eixo vertical) e sujeito-destinatário (eixo horizontal). Nesse cruzamento, há absorção e transformação de palavras ou discursos (op. cit. p. 16), resvalando em outra imagem-conceito: *transposição*.

> O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou vários) sistema (s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de "crítica das fontes" de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 60 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 16)

Assim, o princípio de uma tese ou fim de um poema, uma peça ou um filme encontram sua fonte e sua voz, dizem e significam a partir de outros textos e saberes, desembocando num oceano que bem pode ser hesiódico, homérico, órfico, borgeano *ad infinitum*. Portanto, "como o de relação, o termo de transposição acompanha todo o estudo intertextual do texto literário" (SAMOYAULT, 2008, p. 17). Disso resulta o diálogo com outros textos e sua multiplicidade de discursos, a já conhecida, mas nem sempre compreendida noção de *polifonia*, a partir do estudo de Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski, que dá lugar à multiplicidade de vozes. A elas se soma a noção de alteridade, "noção-chave de intertextualidade" (idem, p. 41) além de "decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento de linguagem que carrega as palavras dos outros" (p. 20). Essa mesma noção pressupõe uma consciência de mão dupla, fronteiriça, atravessada, em dupla alusão a Todorov e Bakhtin: a consciência estrangeira (idem).

Nesse passo, a reflexão de Samoyault dialoga, acreditamos, com o conceito de recepção defendido por Bokogianni (2016, p. 16), para quem a "recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado", como propunha o New Criticism. De modo muito similar, Samoyault (2008, p. 21) nos lembra que a "voz e a palavra de outrem se inscrevem nas palavras que dizemos e o diálogo identifica-se com a expansão de todos os enunciados", sugerindo, como já foi demonstrado antes, uma abertura de todas as palavras às palavras do outro, até alcançar uma dimensão propriamente crítica.

ANÁLISE DO MITO DE ARIADNE: GRÉCIA E ROMA

O mito recontado, relido, sobrevive ao tempo e pode ser reinterpretado. Neste trabalho fazemos um recorte dentre as fontes clássicas em que aparece o mito de Ariadne e selecionamos as principais fontes gregas e romanas (Homero, Hesíodo, Virgílio, Ovídio e Catulo). Lemos este mito nos detendo principalmente na Ariadne e na sua trajetória: protagonista de sua história.

As fontes literárias do mito de Ariadne são desenvolvidas na pesquisa de doutoramento, em andamento, por Ariadne Coelho. Neste texto escrito a seis mãos, as fontes primordiais foram estudo e inspiração para o processo de composição, releitura e criação para o espetáculo teatral "Oniromante – Ariadne e as cartografias de um Labirinto", apresentado na terceira parte deste texto, seja por indicações de leituras, partilhas de *handout* com os trechos literários em que figura o mito ou ainda entre cafés e conversas presenciais e virtuais. Por isto, este texto é também resultado de uma relação dialógica em torno de um mesmo tema: o Mito de Ariadne.

Ariadne, filha de Pasífae e Minos, descobriu uma forma de sair do Labirinto. Concedeu o fio e ensinou a Teseu como encontrar a saída do local, após vencer o Minotauro. Saiu de Creta, junto de Teseu e dos rapazes e moças atenienses que seriam tributo para a ilha de Creta (Minotauro). Em

Naxos (Dia) há o acordar solitário e – de forma ambivalente – é escolhida por Dioniso e preterida por Teseu.

Os mitógrafos não têm um consenso sobre a interpretação dessa passagem sobre o abandono, visto que as fontes literárias apontam diferentes versões para esse trecho. Da hierogamia dionisíaca nascem filhos e aquilo que é mais almejado entre os mortais: a imortalidade. A partir da metamorfose, o diadema de ouro (feito por Hefesto) de Ariadne agora brilha no céu, sob forma de constelação, *Corona Borealis*.

A *Teogonia* de Hesíodo trata do nascimento dos deuses. Na parte final do poema, Ariadne já aparece ligada ao Dioniso:

> Dioniso de áureos cabelos à loira Ariadne virgem de Minos tomou
> por esposa florescente e imortal e sem-velhice tornou-a o Cronida.
> (*Teogonia*. Hesíodo. vv. 947-949)[4]

Aqui a descrição da heroína está relacionada com seus cabelos e paternidade. A representação destaca a relação com Dioniso, que pode ser vista como uma *hierogamia*, isto é, núpcias sagradas, já que a heroína se torna esposa florescente imortal através da constelação. Aqui, a relação dionisíaca é ambivalente: Ariadne vivencia uma metamorfose (estrelas) e passa da condição de mortal para imortal.

Bernabé (2013) em seu estudo sobre Dioniso, evidencia Ariadne como a única esposa de Dioniso e interpreta a representação dela como deusa, na origem do mito, e mortal, na épica antiga, por mais especial que fosse. O autor demonstra a ambivalência da condição humana de Ariadne: "na tradição épica é uma mortal, por mais especial que fosse. Se vê em um jogo "a três". Entre um herói, Teseu, e um deus, Dioniso"[5] (BERNABÉ, 2013, p. 44). Demonstra uma das variações do mito, no qual Ariadne, antes da chegada de Teseu, já era desejada por Dioniso.

---

4 Tradução J. A. A. Torrano.

5 No original: "[…] pero que en la tradición épica es una mortal, por muy especial que fuese. Se ve implicada en un juego «a tres», entre un héroe, Teseo, y un dios, Dioniso." (BERNABÉ, 2013, p. 44).

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, também encontramos a hierogamia representada na união entre Ariadne e Dioniso. Aqui o lamento e o abandono se fazem presentes, assim como a presença de Dioniso (*Líber*):

> À jovem abandonada, que se lastimava sem cessar, Líber trouxe carinho e auxílio. E para ela se tornar ilustre por meio de um astro eterno, toma-lhe da cabeça a coroa e atirou-a para o céu. Esta voa lá no alto pelas tênues aragens, e, ao voar, as joias transformam-se em jogos cintilantes. E conservando a forma de uma coroa, fixam-se ao centro, entre Nixo ajoelhado e aquele que agarra a Serpente. (*Metamorfoses*. Ovídio. VIII, vv. 176-182)[6]

Carmen Soares (2006, p. 50) em seu artigo "O mito de Ariadna. Um Arquétipo Greco-Latino da condição humana" analisa a relação entre Ariadne e Dioniso:

> Prestigiada com o título de esposa de Dioniso e com a honra de ver brilhar nos céus, sob a forma de constelação, o diadema que lhe fora oferecido pelo esposo, Ariadna configura, através do seu mito, uma mensagem de esperança, tanto mais válida, quando se opõe ao tradicional pessimismo da religião grega antiga.

A imortalidade e a eterna juventude são benesses provenientes da hierogamia dionisíaca. Concordamos com a análise de Soares e consideramos essa união do deus com a jovem recém-abandonada como libertadora, resultado da trajetória da heroína.

Passamos agora a acompanhar como é representada a Ariadne na épica homérica e virgiliana e quais partes do mito cada obra apresenta. Quase sempre ela é retratada por sua beleza (belas tranças, belas cabeleiras, cabelos de açafrão). Na *Ilíada,* Ariadne aparece na descrição do escudo de Aquiles. Tem belas tranças e aprecia dançar:

---

6 Tradução Paulo Alberto.

> semelhante àquela que, um dia, na ampla Cnossos Dédalo fabricou
> para Ariadne belas-tranças. *(Ilíada*. Homero.18.591-592)[7]

No canto 11 da *Odisseia*, na "invocação-catabática" feita por Odisseu, encontramos um catálogo feminino. Aqui, junto com olhar de Odisseu, também sabemos que ela foi morta por Ártemis em Naxos (anteriormente chamada de Dia) e que Teseu planejava levá-la para Atenas:

> E Fedra e Prócris eu vi, e a bela Ariadne, filha de Minos, sinistro, ela que um dia Teseu de Creta levava ao morro da Atenas sagrada e não a desfrutou: antes matou-a Ártemis na correntosa Dia com o testemunho de Dioniso. (*Odisseia*. Homero. 11.321-325)[8]

Na *Eneida*, Dédalo, compadecido pelo amor que Ariadne nutria por Teseu, ensinara a ela como escapar do labirinto:

> Do labirinto o edifício confuso ali foi insculpido. Compadecido da cega paixão de Ariadne, resolve Dédalo os passos marcar de Teseu com um fio levado para esse fim. (Eneida. Virgílio. 6.27-30)[9]

Na epopeia virgiliana encontramos uma notável influência homérica ao aproximar a ideia de descrição de mitos em um local emblemático e ao mesmo tempo um local de passagem para o Hades. As paredes do templo de Apolo, na *Eneida*, a entrada para o mundo dos mortos, guiada pela Pítia.

Essa estratégia narrativa – *um mito dentro de outro mito, uma história dentro de outra história* – muito apreciada desde os gregos também figura na literatura latina, como no Epílio 64 de Catulo, que, ao narrar o casamento de Tétis e Peleu, mostra também o mito de Ariadne na colcha nupcial da ninfa:

> Contam que em fúria, seio em brasa, gritos ela gritava altíssonos do fundo do seu peito, e ora, triste, subia montes eminentes, de onde lançava o olhar ao vasto mar vazio ora cortava adversas as ondas de

---

7 Tradução Christian Werner.

8 Tradução Christian Werner.

9 Tradução Carlos Alberto Nunes

água trêmula erguendo o mole véu até as nuas pernas. (*Epílio* 64 de Catulo)[10]

A Ariadne, a partir de Catulo, parece ser mais suplicante e sofrer mais o abandono. O mito narrado na colcha nupcial encerra-se com o encontro e casamento de Ariadne com Dioniso e retoma a narrativa para as bodas de Tétis e Peleu.

Retomamos as *Metamorfoses* de Ovídio em que Dédalo não ensina, mas antes – ele próprio – quase se perde ao tentar encontrar a saída do Labirinto após finalizar a construção: "A custo ele próprio/logrou voltar à entrada: de tal forma enganador era o edifício" (VIII, vv. 168-169). É Ariadne quem decifra a forma de sair do labirinto, nos versos 172-173: "E quando, graças ao auxílio de uma jovem, a difícil porta, /jamais por alguém trilhada, foi achada recolhendo um fio". A ideia do fio seria proveniente da própria Ariadne.

O FIO DE ARIADNE EM CENA – CAMINHOS DE REESCRITA DO MITO PARA UMA DRAMATURGIA TEATRAL

Escrever um texto dramatúrgico exige muita: dedicação, concentração, capacidade de trabalhar no escuro, cumplicidade com as pessoas que estão criando com e inspirando você; exige saúde, alguma alegria, música; alguma paz. Exige também a capacidade de desistir com velocidade de uma ideia que você achava genial, (...) tanto quanto a capacidade de investir numa ideia que você tem certeza de que é maravilhosa, apenas não se revelou completamente ainda. (VERAS, Juliana Albuquerque. *Sobre escrever dramaturgia*. 2020)

Em dezembro de 2018, a Companhia Crisálida de Teatro, grupo de artistas do Ceará dedicado a pesquisar os mitos, o teatro ritual e a ancestralidade, entra em processo de pesquisa do mito grego de Ariadne e suas provocações temáticas para a montagem do espetáculo "Oniromante – Ariadne e as cartografias de um Labirinto", cuja dramaturgia e direção são

[10] Tradução João Ângelo Oliva Neto.

assinados por Juliana Veras, em estudo com os artistas Elaine Cristina, Eloíza Temóteo, Jéssy Santos, Ohana Sancho, Paulo de Souza e Rafaely Santos. Ao longo dos primeiros meses de trabalho, os mitos gregos de criação e a estética a ser aplicada na peça começaram a ser investigados através de leituras, discussões e vivências, seminários e encontros com pesquisadores convidados, entre os quais, Joca Andrade, Herê Aquino, Luciana Sousa e Ariadne Coelho. Em outubro de 2019, a Companhia voltou-se ao estudo do mito específico de Ariadne e, em novembro, deu início à produção dramatúrgica, que foi concluída em setembro de 2020 e estreia no primeiro semestre de 2021.

Do mito de Ariadne para o espetáculo teatral

O teatro habita o conflito. Costumamos dizer que a uma peça teatral não interessa uma personagem que esteja plenamente satisfeita com suas conquistas. Que seja esperançosa e paciente com o futuro, que tenha em seu convívio pessoas que não a surpreendam ou gerem expectativas, que não tenha suspeitas ou desconfianças sobre coisa alguma. Não nos interessa para a cena teatral uma personagem que esteja de acordo com normas muito bem aceitáveis de uma sociedade pacífica, onde nada aconteça. O acontecimento, o drama, nasce no conflito, o enfrentamento entre partes divergentes, nem que ele se desenvolva nas relações da personagem consigo mesma. O conflito é o território do teatro.

Existe um abismo de tempo entre o nosso agora e a época da mítica Ariadne e as pessoas de seu convívio. De acordo com Pierre Grimal (2014, p. 313), dizia-se que o rei Minos, pai de Ariadne, teria vivido três gerações antes da guerra de Troia, o que nos dá aproximadamente doze séculos antes de Cristo. Somamos, portanto, pelo menos três mil anos até os dias atuais. Mesmo assim, o mito do Fio de Ariadne e seu Labirinto ainda nos move, fazendo-se terreno fértil para a criação de obras de teatro e outras diferentes linguagens artísticas.

Independente de as personagens míticas terem existido ou não, ou qual fragmento de suas vidas de fato aconteceu, os mitos são representativos de sentimentos humanos que estão manifestados no comportamento,

costumes e crenças específicos de cada povo em sua época e lugar. Os ciclos de vingança que acontecem nos mitos gregos não são mérito apenas da Antiguidade clássica, nem tampouco se prendem à Grécia. Conceitos como prazer e dor, sacrifício, fidelidade, insegurança, entrega, estão distribuídos na história da humanidade ao longo de toda a nossa existência aqui na Terra. Não importa se conhecemos Cleópatra ou Pablo Escobar, ou se habitamos o ártico ou os trópicos, ou mesmo se a tecnologia que alcançamos nos permite acender o fogo pela fricção das pedras ou fazer uma viagem interplanetária. A humanidade em seus caminhos tem um coração, uma mente, e uma forma de percepção da vida e desenlace de seus conflitos que está intrinsecamente atrelada a seus sentimentos e emoções.

O pensador Aristóteles, que viveu mais de cem anos após o auge da tragédia grega no séc. V a.C., nos explica que é inerente à arte poética a necessidade da identificação, como nos esclarece Roubine (2003, p. 18-20). Refletimos assim que, para ser possível a experiência estética, a pessoa que recebe a história precisa se sentir representada pelas emoções humanas ali presentes, ou seja, precisa se identificar. E Aristóteles, ainda conforme Roubine, nos instiga a pensar que a forma de essa identificação acontecer é através da piedade e do terror despertados não a partir da história da personagem, mas sim de suas ações.

A mitologia, como fonte primária da tragédia grega, é um terreno de exploração deveras profícuo no campo teatral, por tratar de personagens que atravessam situações de conflito extremo realizando ações extremas. Elas amam, odeiam, se vingam, matam, se matam, se entregam, se acovardam, mentem, falam a verdade, enfrentam, recuam, seguem e pagam o preço por seguirem. E as ações dessas personagens possibilitam uma dinâmica de conflitos que podem funcionar no teatro como disparadores de um potente conteúdo dramático, sob a interpretação de quem recria, de quem conta e de quem recebe a história.

Nesse caminho, a Companhia Crisálida de Teatro escolheu o mito de Ariadne como ponto de partida para sua nova montagem teatral. No momento em que iniciou o processo de reescrita do mito e construção da dramaturgia, o grupo assumiu o entendimento de que o primeiro passo a

dar seria definir o que abordar na peça, diante da ampla complexidade de temas possíveis que o mito traz.

O Fio de Ariadne da escrita

> Somos mineradores e estamos estudando pedras. Rústicas. Lascadas.
> (Rafaely Santos, atriz da Companhia Crisálida de Teatro.
> Caderno de montagem do espetáculo, 05/11/19)

Ao aceitar o desafio da construção de uma dramaturgia teatral a partir de Ariadne, a Companhia Crisálida partiu para um processo de pesquisa e investigação de como esse mito reverbera na equipe envolvida no trabalho. Inicialmente, encaramos juntos leituras e discussões em grupo e elencamos alguns disparadores de assuntos que nos inquietavam, como por exemplo, o abandono de Ariadne por Teseu, o assassinato do Minotauro no Labirinto e a relação de Pasífae com Minos e o Touro Branco de Creta. Em seguida, à discussão foi acrescida uma análise desses assuntos presentes na vida cotidiana das cidades e bairros onde moramos, no intuito de descobrir para o espetáculo um argumento que representasse o que o grupo pretende dizer com sua arte, conectando o teatro que fazemos ao nosso meio. Somente a partir de então, poderíamos tentar alcançar uma experiência estética honesta e verdadeira com nosso público-alvo, os espectadores de nosso tempo e lugar.

Essa pesquisa teórica e laboratorial aconteceu junto a experimentações cênicas, também direcionadoras da temática para a criação da dramaturgia e a própria encenação do espetáculo. Nesse processo, com todos os desafios e dores atravessadas pelas personagens envolvidas, identificamos não um tema, mas uma célula que poderia funcionar como possível fio condutor da trama: o trajeto da mortal que atravessou profundos desafios até viver um amor sublime com o deus do teatro, Dioniso.

Em seu trajeto, Ariadne provoca, em si e no mundo ao seu redor, grandes mudanças em prol do que acreditava ser correto. A personagem paga um preço que muito a faz sofrer, para enfim fazer as pazes com sua

intuição, encontrando sua força interior. O espetáculo é uma ode à intuição, daí o Fio de Ariadne.

Seleção de elementos do mito para a dramaturgia

Todas as personagens envolvidas passaram a ter necessariamente uma conexão com esse Fio. Sua existência no espetáculo, seu caráter e todas as suas ações realizadas, teriam então que passar pelo critério de impulsionar a história para possibilitar que a trama a qual chamamos "a busca pela intuição" acontecesse.

Tendo em vista as múltiplas versões do mito, muito do que encontramos nos iluminava, trazendo soluções ideais para a cena. Mas vez ou outra, um autor que estudávamos trazia uma determinada ação ou característica das personagens que iam diretamente de encontro ao nosso objetivo enquanto espetáculo, negando a ideia. Quando isso acontecia, excluíamos ou remodelávamos a personagem, como fazem os mitólogos e os poetas em suas interpretações, de acordo com o ponto de vista de cada obra.

O crivo definitivo para a confecção do texto se faz na busca pela refinação do argumento do espetáculo, e não na vontade de contarmos a história como gostamos ou achamos interessante, explorando os elementos do mito aleatoriamente na vasta imensidão de possibilidades de interpretações que a mitologia nos apresenta.

A Ariadne de Homero não é a mesma de Virgílio, que não é a mesma de Hilda Hilst, e assim sucessivamente. As informações divergem tanto que, para alguns autores, por exemplo, o Minotauro tem como pai o próprio rei Minos (GRIMAL, 2014, p. 313-314), quando, noutra leitura, sua concepção teria sido a partir de uma conflituosa relação de Pasífae com o Touro, visão esta que nos interessa muito mais.

Ariadne Dionisíaca – o mito sob o olhar do espetáculo

Simbolicamente, para o referido espetáculo, a Companhia Crisálida entende Ariadne como o complemento humano do divino Dioniso. Para melhor criar uma atmosfera em torno da lida do divino com o humano, a

poeta Hilda Hilst foi trazida como campo de inspiração permanente em toda a montagem. A escritora foi por nós visitada durante todo o processo, de todas as maneiras que pudemos. Nas suas poesias e romances, em críticas e outras publicações a seu respeito, e em sua própria morada em Campinas-SP, a Casa do Sol, onde a Companhia esteve no mês de fevereiro de 2020.

Em análise sobre a poesia hilstiana "Ode descontínua e remota para flauta e oboé – de Ariana para Dionísio" (HILST, 2017), Wanderley (2013, p. 12) reflete:

> Ariana e Dionísio (sic) são corporificados nas significações do amor e da paixão, da eternidade e da brevidade, da profundidade e da superfície. E embora pareçam constituir-se de substâncias opostas, um habita no outro. Eles coexistem na dubiedade do ser humano e pluralizam as possibilidades de significação do ser, do amor e da poesia.

A dubiedade de Ariadne e Dioniso, apontada pela autora em seu olhar sobre a obra de Hilda, reforça em nós um precioso direcionamento. Por sermos artistas do palco de teatro, nos transformamos no próprio Dioniso ao vivenciá-lo na experiência teatral, por meio do entusiasmo, a capacidade de sermos penetrados pelos deuses. Em nossa leitura, o mito de Ariadne nos leva a viver uma experiência ao mesmo tempo poética, amorosa e apaixonante com o deus das máscaras e metamorfoses. A mortal Ariadne e o divino Dioniso, nesse caminho, se configuram para nós como o *alter ego* um do outro, completando-se mutuamente.

Dioniso, deus da efervescência, da festa e da transfiguração, sonha com Ariadne, sua predestinada, que por sua vez sonha com ele. O tempo inteiro em suas trajetórias eles estão ligados pelo sonho de um dia se encontrarem. Dioniso nasce e é morto várias vezes até conseguir erguer-se. Os Titãs o assassinam, o fogo o assassina, até que ele cresce na coxa de Zeus e renasce pela terceira vez até vingar. Crescido, segue adiante para encontrar o objeto de seu sonho, seu desejo maior. Ariadne renuncia a sua família, seus bens e seu destino traçado para seguir o sonho. Dioniso é traído. Ariadne também. Dioniso é algoz de seus traidores, transformando os piratas tirrenos em golfinhos. O fio de Ariadne tece a história da desgraça daquele que a abandonou: Teseu esquece de trocar a cor das velas do navio

por brancas, que anunciariam ao pai que ele voltara vitorioso de Creta. Vendo as velas negras, Egeu, pai de Teseu, afoga-se de angústia, nos mesmos mares onde habitarão para sempre na forma de golfinhos os piratas tirrenos. Na praia de Naxos, a mortal e o divino se encontram. O "eterno" presenteia o "momento" com uma coroa de estrelas, uma coroa de ouro cravejada de pedras preciosas, que é atirada ao céu (*Corona Borealis*) quando o momento passa e que vira uma constelação, eternizando o momento.

O encontro de Ariadne com Dioniso é uma metáfora sobre a compreensão de que a eternidade está em nós. Nos sentimentos sublimes, talvez. Não comandamos o destino, pois nossas crenças escorrem montanha abaixo como fragmentos de areia quando o vento passa na duna seca. E é no abandono de si que Ariadne encontra o amor. Com o amor, Ariadne vive muitas aventuras. A senhora do Labirinto vira a senhora dos mares e, depois, a senhora dos céus.

Ariadne é Dioniso. Ariadne também é Teseu. Ariadne é o Minotauro, é Minos, é Fedra, é Pasífae. E Ariadne encontra, cuida, teme, mata, cura, entrega-se a, foge de, abandona e ama a mesma pessoa: ela mesma.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. "Em Creta". *Antologia*. 3. ed. Lisboa: Círculo de Poesia Moraes Editores, 1975.

BAKOGIANNI, Anastasia. O que há de tão 'clássico'na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.

BARBOSA, Tereza Vírginia Ribeiro et al. *Nuntius Antiquus*: inaugurando a Recepção Clássica na América Latina. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 7-13, 2017.

BARTHES, Roland; BARAHONA, Maria Margarida; COELHO, Eduardo Prado. *O prazer do texto*. Ed. 70, 1983.

BELL, R. E. *Women of Classical Mythology*: a biografical dictionary. New York: Oxford, 1991.

BERNABÉ, A; CRISTÓBAL I. Jiménez San; SANTAMARÍA, M. A. *Dioniso. Los Orígenes.* Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisíaco en la Grecia Antigua, Madrid, 2013.

CANCIK, H; SCHNEIDER, H. *Encyclopaedia of the Ancient World.* Boston: Brill´s New Pauly, 2005.

CARDERARO, Lidiane C. e CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Dioniso e Ariadne sob a harmonia de Apolo: uma leitura iconográfica da música no cortejo nupcial.* Disponível em:< https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4470084/mod_resource/content/2/CARDERARO%20%20Dioniso%20e%20Ariadne%20sob%20a%20harmonia%20de%20Apolo%20uma%20leitura%20iconogr%C3%A1fica%20da%20m%C3%BAsica%20no%20cortejo%20nupcial.pdf> - Acesso em: 08 set. 2020.

CATULO. *O livro de Catulo.* Tradução João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CAVALCANTI, Zélia (org.). *O canto das musas:* poemas para conhecer, ler, recitar e cantar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FUENTE, David Hernandez de la. *Resucitar a los clásicos: nuevas colecciones en el panorama editorial | Babelia | EL PAÍS.* 12 ago. 2020. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2020/08/03/babelia/1596474191_828991.html?rel=str_articulo#1602872574183> - Acesso em: 16 out. 2020.

GRIMAL, Pierre. "Ariadne", "Dioniso", "Minos", "Minotauro", "Pasifae", "Teseu". *Dicionário da mitologia grega e romana.* Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.

GUAL, C. G; GUZMÁN, A. *Antología de la literatura griega.* Madrid: Alianza, 2008.

HESÍODO. *Teogonia.* Tradução de J. A. A Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HILST, Hilda. *Da poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda; PÉCORA, Alcyr. "Dez chamamentos ao amigo" e "Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio." *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* Rio de Janeiro: Globo Livros, 2001.

HOMERO. *Ilíada.* Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOMERO. *Odisseia.* Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KERÉNYI, Karl. *A mitologia dos gregos – Vol I*: A história dos deuses e dos homens. São Paulo: Vozes, 2015.

KERÉNYI, Karl. *Dionyso – Imagem arquetípica da vida indestrutível.* São Paulo: Odysseus, 2002.

OVÍDIO. *Metamorfoses.* Tradução Paulo Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHÖKEL, Luí Alonso. *Bíblia do Peregrino*. Tradução Ivo Storniolo, José Bortolini, José Raimundo Vidigal. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2017.

SOARES, Carmen. O mito de Ariadna. Um arquétipo greco-latino da condição humana. *Humanitas*, v. 58, p. 45-51, 2006.

TERRON, Joca Reiners. "A minha casa é guardiã do meu corpo". *Revista SERROTE*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, #29 1/2, em edição especial para FLIP 2018 homenageando Hilda Hilst, p. 01-21, jul. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin*: the dialogical principle. Manchester University Press, 1984.

VERAS, Juliana. *Sobre escrever dramaturgia*. Disponível em https://lugarartevistas.wordpress.com/2020/07/26/sobre-escrever-dramaturgia/ Acesso em: 08 set. 2020.

VIRGÍLIO. *Eneida.* Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

WANDERLEY, Milena Karine de Souza. Percursos da poesia de Hilda Hilst – Tecendo e destecendo a estrutura clássica através da representação de suas personagens. *Anais do SILEL*. v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2253.pdf Acesso em: 09 set. 2020.

]

O MITO DE HELENA EM CENA NO SÉCULO XXI

Pamella Villanova

Você já está no teatro, o segundo sinal toca e você procura seu lugar, se senta confortavelmente e se aquieta, já está quase começando, você sabe que vai ter mito grego e análise feminista em cena. A atriz, que do palco realizará seu ofício com protagonismo, costuma ser objeto de estudo, mas sujeita pesquisadora já é novidade fruto de organização e luta de mulheres.

Antes do terceiro sinal, algumas palavras introdutórias para lhe localizar onde estamos e para onde vamos: este capítulo vai compartilhar com você saberes de atriz, algumas experiências e reflexões a partir da pesquisa e apresentações do espetáculo *Helena Vadia*, uma performopalestra. Tal espetáculo foi construído durante pesquisa de Mestrado em Artes da Cena pela Unicamp com orientação da Profa Dra Veronica Fabrini. Uma alquimia de ambiguidades na atualização do mito grego de Helena, em diálogo com estudos contemporâneos interdisciplinares. Uma personagem da Pré-História no século XXI.

Primeiro apresentarei uma sinopse do espetáculo *Helena Vadia*, em seguida uma breve conceituação das referências que foram estudadas para composição da obra e, então, darei voz às personagens míticas contemporâneas, que saltam das experiências do espetáculo para este texto, trazendo mitos em diálogo com alguns jogos cênicos e, também, revelando detalhes da dramaturgia da atriz. Trata-se de um texto híbrido, inicia neste formato de dissertação e em seguida explora a forma dramática como possibilidade de articular saberes da ordem do mito.

Helena Vadia é um espetáculo de teatro de um gênero inventado: uma performopalestra[1], algo entre uma palestra e uma peça de teatro que conta o mito grego de Helena – aquela que culparam pelo fim de Troia.

---

[1] A primeira inspiração para essa proposta de performopalestra surgiu do contato com a palavra "perfoconference" cunhada pela Prof.ª Dr.ª Cláudia Echenique.

Helena de Esparta é figura ambígua, referência de feminilidade desde a Antiguidade clássica, presente em tragédias gregas e outras obras ao longo da História da Arte. Na obra, várias versões do mito são contadas com paixão, dialogando com teorias contemporâneas relacionadas ao que pode ser mulher e homem. Por que essa mulher erótica foi xingada através dos séculos? A partir das passagens do mito, as análises trazem à tona diversas formas de violência e opressão. Em cena, os dispositivos Drag revelam aspectos performativos das expressividades de gênero, essas teatralidades cotidianas, máscaras sociais, explorando possibilidades de jogo teatral com próteses e outros marcadores de feminilidade e masculinidade.

Este trabalho conversa com muitas obras de referência, há diálogo com mitologia, estudos de gênero e do imaginário. É uma performopalestra porque propõe organizações cênicas para apresentação das análises e, mais ainda, propõe as imagens cênicas, a poesia, ambígua e andrógena, como forma de reflexão, é um texto dramatúrgico que se propõe a ser ciência ou um texto científico passível de performance, "performável".

Dentre as leituras sobre Helena, destaco a historiadora londrina Bettany Hughes e seu livro *Helen of Troy: Goddess, Princess, Whore* (*Helena de Troia: deusa, princesa, prostituta)*, fruto de sua paixão pela ambígua Helena. Também destaco o romance da jornalista francesa Sophie Chaveau, as obras de Junito de Souza Brandão, com seus dicionários e com a publicação "Helena, o eterno feminino". Além, é claro, da dramaturgia trágica, principalmente em Eurípides. Como referências dos estudos de gênero, Paul B. Preciado com seus escritos performáticos, seu corpo-rato-de-laboratório e Judith Butler, principalmente quando falam sobre as performances Drag. O universo Drag, a imitação de feminilidades e masculinidades, é jogo teatral delicioso de jogar e contribui para as reflexões sobre o mito daquela que desafia os padrões de feminilidade estabelecidos em sociedades patriarcais. Para jogar entre oposições como feminino e masculino, homem e mulher, objeto e sujeito, escolhemos a ambiguidade, a androgenia. Entre muitos estudos sobre mitos andrógenos, destaco a androgenia da psique de Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard. Também fundamental é a imagem polissêmica, ambígua, como forma de

conhecimento, a partir das leituras dos escritos e palavras da Prof.ª Dr.ª Verônica Fabrini em seus estudos sobre mito e cena.

Apresentado o embasamento teórico, em breve vai soar o terceiro sinal, o que significa que a partir dali, começou. Vamos agora dar um giro formal e iniciar o texto em forma dramática. Além de algumas personagens do espetáculo como Menelau e várias versões de Helena, vamos receber também a "Pensamento de atriz" revelando algumas palavras que se repetem na mente-corpo da atriz durante as apresentações, porque mesmo que o jogo atriz-dramaturga tenha envolvido muitos registros ao longo do processo criativo, essas só aparecem durante a cena, apoiam a presença e elas serão aqui demonstradas. Soa o terceiro sinal, a partir de agora a escrita está em forma dramática, não se espante com as personagens indicadas em letras maiúsculas nem com as rubricas em itálico entre parênteses, são indicações de ação, típicas de tal forma de escrita.

***

DRAG MENELAU: Com licença, gente, de entrar aqui...? Eu sou personagem do mencionado espetáculo, muito prazer! (*continua falando enquanto vai colocando na mala cada coisa em sua bolsinha, mas sem tanto cuidado: sapato de salto, sapato social preto, calça, vestido, camisa de botão, macacão, gravata, peruca, pente, gel, tecidos, um cabo p2, cílios postiços, cola para artesanato, pasta de papeis e dildo*[2]) Sou uma criação contemporânea a partir de um mito grego. Sou marido de Helena, que sumiu de casa... vocês já ouviram essa história? Então, basicamente ela foi embora e me deixou aqui com essa dor de amor terrível! No resto da história a gente usa isso como desculpa pra ir até Troia "resgatá-la" e acontece uma guerra horrorosa que dura dez anos. (*respira*) Me permito à guerra em público para resgatá-la, mas chorar... só posso escondido. Choro

2 Preciado define como um "sexo de plástico" (PRECIADO, 2012, p. 41). Trata-se de um objeto feito normalmente de plástico, que imita, de forma realista ou não, a anatomia de um pênis. Usado para fins sexuais, mas também (e neste caso) performáticos.

as dores do amor humilhado na privacidade de nosso quarto, tocando suas joias, vestido, próteses... (*enquanto toca a peruca de longos cabelos, se emociona, as palavras ficam engasgadas por um momento*)

DRAG MENELAU (*respira fundo, coloca a peruca na mala e fecha o zíper)*: Eu vim fazer um convite para vocês, fui chamada quase como uma guia de turismo para dentro da cena, então vamos caminhar pelas cenas por alguns instantes...? Vou chamar uma amiga que está sempre aqui falando em minha cabeça para dividir com vocês alguns detalhes:

PENSAMENTO DE ATRIZ: No início de tudo, antes de cada sessão, eu abro esta mala e daqui de dentro salta o espetáculo. Vou colocando cada objeto em seu lugar, cada um me faz lembrar de alguma passagem do espetáculo, é parte do aquecimento e da minha concentração de atriz.

DRAG MENELAU (*tirando da mala as próteses: peruca, cílios postiços, dildo)*: O que é *Drag*? A palavra em inglês significa "arrastar", como quando disse a meus soldados na versão em inglês de uma tragédia, exigindo que trouxessem Helena para mim, mesmo que arrastada pelos cabelos: *Drag her hair, the murderess* (EURIPEDES, 2001, p. 63).

DRAG MENELAU *(se emociona por um momento ao lembrar da situação, depois se recompõe, então continua explicando)*: A expressão *Drag Queen* provavelmente se relaciona à expressão "o arrastar de um longo vestido de noite" (BOTTOMS, 2010, p. 18). Puro *glamour*. A tradição vem da velha história de "homens" que se vestem de "mulher" – como aqueles atores de Atenas fazendo Helena de Eurípedes na Grécia Antiga. Mas a partir da obra de Paul Preciado, a expressão ganha outros contornos, a noção de *Drag* é expandida para além da genitália de quem atua.

DRAG MENELAU (*tira da mala os figurinos, os dois pares de sapato e os coloca delicadamente posicionados, também vai posicionando a pasta com papéis, gel de cabelo e pente e, por último, as bijuterias enquanto diz*): Para RuPaul, rainha-mãe de muitas Drag Queens, celebridade desse mundo glamouroso, a gente nasce nu e todo o resto é Drag. Essa reflexão é profunda porque traz para o cotidiano de quem está posicionado no centro da "normalidade" o ritual do montar-se. Qualquer roupa que você veste é montaria, mona, não tem jeito. Experimentar o dispositivo Drag é tomar consciência da montagem, deixar-se afetar pelo figurino, pelas próteses,

sentir-se diferente de si apoiada em objetos da cultura. Incorporar, nessa matéria anatômica que parece tão real, outro tipo de comportamento; é prestar atenção na voz, no movimento dos braços, na forma de sentar-se.

PENSAMENTO DE ATRIZ (*reflete)*: Parece bastante com trabalho de atriz! (*colando os cílios postiços, vê a plateia pelo espelho)*: Agora que está tudo pronto, podemos começar a cena. Vocês vêm comigo? Logo depois do terceiro sinal, a plateia já está sentada e eu começo tirando minha roupa cotidiana.

DRAG MENELAU (*continua a expor o passo a passo da cena, transicionando aos poucos entre narradora e personagem durante a montaria)*: Nua e tranquila sigo cantando "Ser uma mulher feminina" enquanto vou vestindo sapatos de salto, dildo, peruca e continuo "não fere o meu lado masculino" enquanto visto meu longo vestido de noite. Termino de me montar colocando as bijuterias e me sinto poderosa. Pronta, preparo o espaço, apago as luzes e ligo um refletor que do chão ilumina meu rosto e corpo. (*sobe a luz forte)* Caminho pelo palco, deixo a plateia ouvir os sons das minhas "joias" e do sapato de salto no chão. Curto este momento levemente dilatado, lembrando da citação de Hughes sobre as rainhas da Idade do Bronze Tardio, quando teria vivido uma possível Helena:

HUGHES: "... nas cidadelas micenenses haveria o sussurro e o murmúrio de saias, o tilintar de enormes lantejoulas, o balanço das joias, as contas farfalhando, calçados de couro batendo no chão quando os pés das rainhas da Idade do Bronze palmilhassem os pisos decorados" (HUGHES, 2009, p. 175).

DRAG MENELAU: Me posiciono, cheia de mim, transbordante, no máximo possível do meu tamanho dentro daquele vestido e sobre o salto, o dildo entre as pernas. Preparo a música, mas não dou o play, olho para a plateia e digo (*com energia altíssima, enunciando para multidões um segredo sussurrado*): Depois que Helena de Esparta fugiu com o príncipe troiano, Menelau, o rei abandonado, costumava chorar, sozinho, escondido em seu quarto. (*pausa dramática).*

DRAG MENELAU (*volta a confessar sua dramaturgia*): Então dou o play e tocam as primeiras notas de Total Eclipse of the Heart enquanto caminho para o espaço que destinei à dança, triste, acabada, a poesia me

transborda. Tenho memória de muitas risadas da plateia, risadas diversas, risadas comentários...

PENSAMENTO DE ATRIZ (*complementa)*: Sinto identificação e reconhecimento (BOAL, 1996) pela dor de Menelau, quando inicio minha dança-desespero, retomo em meu peito as dores de amor, busco a memória das tardes de ensaio em que esta cena me tratou de sofrimentos amorosos, lembro sempre que a dor do marido abandonado é conhecida pela atriz que performa.

DRAG MENELAU: Agora eu começo a coreografia chiquérrima que elaborei em anos de pesquisa, com auxílio de colegas artistas e em contato com diversos públicos, é um arraso essa cena!

PENSAMENTO DE ATRIZ (*levemente embaraçada confessa)*: Quando começa a coreografia penso que preciso ensaiar mais essa cena, essa coreografia na verdade é deprimente, fica muito aquém das grandes performances Drag. Sinto vergonha, vontade de desistir...

DRAG MENELAU (*interrompe)*: Agora tem aquela parte da coreografia que quase sempre a plateia reage, isso me alimenta, me divirto, brilho e sigo acreditando... fé cênica é o que preciso para essa passagem seguinte. (*grita, com toda sua energia, grito gutural, síntese da dor de amor*): Helena!

PENSAMENTO DE ATRIZ: Agora é a parte bagaceira, aproveita, se joga, mas lembra de respeitar quem está muito perto, cuida, olha para as pessoas, veja quem está mais disponível para o jogo. Sutil.

DRAG MENELAU: Termino minha cena me despindo novamente, vou tirando todas as próteses, uma a uma, enquanto nomeio Helena com as palavras que lhes foram direcionadas em diversas obras de arte ao longo dos séculos. A mulher mais bonita do mundo, mãe negligente, ambígua, rameira, Afrodite, uma antiga deusa da vegetação...

DRAG MENELAU (*eloquente, animada*): Agora, com vocês: Helena!

HELENA (*se dirige a Menelau)*: Obrigada pela apresentação cuidadosa meu amor. (*agora conta para vocês)* Quando estava navegando rumo a Troia, completamente apaixonada por Páris, troiano, apaixonado por mim, eu percebi imediatamente o significado de meu ato, a revolução que acarretaria. Não à guerra! Mas uma revolução no espírito dos

guerreiros, meus irmãos da Idade do Bronze... O passo adiante que minha decisão levaria a humanidade adolescente a dar num futuro próximo. (*sobe na cadeira, vislumbra o futuro político de sua escolha sexual*) Eu, Helena, ao sair íntegra e livre daquele navio, dava sozinha o primeiro passo no sentido da livre circulação das mulheres e das ideias. Naquele momento, eu não quis perguntar se iriam me compreender e me seguir. Cheia do orgulho das precursoras e o respeito das pioneiras, avancei no sentido da luz (*avança*), segura de estar andando na direção da felicidade da humanidade[3].

PENSAMENTO DE ATRIZ: É com essa força que Helena, a personagem contemporânea baseada na mitologia grega, aparece em cena. São essas palavras da francesa Chaveau que ecoam dentro da atriz e movem a peça como um todo.

HELENA: Acontece que todas as vezes que eu piso na praia de Troia, em todas as sessões da peça e em todas as versões do mito, o horror se instaura. O que eu pensava que poderia ser uma revolução que ampliaria possibilidades de existência dentro das normas do "ser mulher", acaba se tornando uma guerra cruel de dez anos. Dez anos é muito tempo... (*se lembra dos anos de guerra em que ficou confinada na cidade de Troia. Seu pensamento passa rapidamente*) E então, chega o momento da cena do cavalo de Troia. Essa parte da história é bem conhecida, né?

PENSAMENTO DE ATRIZ (*interrompe gentilmente)*: Tem algumas marcas, algumas ações, gestos, movimentos, que repito em todas as sessões que são extremamente prazerosas e que atualizam minha presença, quer dizer, apoiada em determinadas movimentações e também ideias, palavras, imagens, que passam pela minha cabeça, me percebo presente em cena, efêmera. Na passagem do cavalo, sinto enorme prazer em transformar o sapato de salto no presente de gregos, lembro da orientadora da pesquisa Veronica Fabrini, que me deu essa imagem de presente e assim se repetem em minha mente durante as sessões, várias imagens de pessoas que me deram piadas e poesias que estão em cena.

---

[3] Adaptação de: (CHAVEAU, 1991, p. 149).

HELENA: Eu pego o sapato de salto, o coloco em cima da cadeira, entoando para a plateia que aquilo é o cavalo. Apresento o ponto de vista da população troiana ao avistar o gigante de madeira. Faço um parêntese lembrando que essa dicotomia entre ingenuidade religiosa versus malandragem de guerra é uma visão grega que chegou até nós. Depois, Troia aceita o cavalo, faz festa celebrando o fim de dez anos de tragédia e no meio da noite a barriga do gigantesco presente se abre...

HELENA (*respira e continua)*: Aqui eu conto de centenas de casos de um tipo de violência contra a mulher que ficou conhecido como "revenge porn" ou "pornografia de vingança". Falo misturando a narrativa mitológica com o assunto contemporâneo sem delimitar as fronteiras, atualizando a ideia de um presente que é, na verdade, uma traição destruidora. Não preciso contar para você que muitas meninas vítimas dessa violência sofrem profundamente e que algumas já chegaram a tirar a própria vida. Eu, Helena, a personagem, sinto identificação com os casos porque é justamente o poder erótico das mulheres que, exposto em uma cultura patriarcal, se vira contra elas. A personagem Helena-revenge-porn diz: Como foi que meu impulso erótico se tornou motivo de chacota? A personagem Revenge-porn-Helena responde com palavras da tragédia *As Troianas*:

REVENGE PORN HELENA (*diz tudo com energia muito alta e em uma única respiração, a falta de fôlego ao final ajudará a crescer a ação com contradição*): Custou-me caro a minha singular beleza (*se bate no rosto*) e sofro ultrajes aviltantes até hoje com fatos que com mais justiça me fariam merecedora de ostentar uma coroa (EURÍPIDES, 2003, vv 1185-1183 p. 209).

HELENA (*pequena pausa após a cena densa. Retoma a fala analisando)*: Bettany Hughes, falando sobre meu mito, disse que o problema da sexualidade feminina é que o desejo pelas mulheres se transforma em um problema cuja culpa será das mulheres (HUGHES, 2009, p. 202). Eu digo com todas as letras: (*grita)* a liberdade erótica da indivídua que foi designada como mulher nada tem a ver com permissividade! (*séria, diz pausadamente para que se entendam todas as letras)* E, principalmente, só há um lado culpado pela violência sexual – e nunca é o da vítima. Por isso essa peça se chama *Helena Vadia*, se há séculos fazem chacota com meu

nome, já me xingaram com tantos nomes fazendo referência aos meus dotes sexuais... hoje posso também levantar como bandeira aquilo a que me acusaram. Querem me chamar de vadia? Pois que seja, com respeito ao meu consentimento: sou vadia, mas não pertenço a você, não sou posse de nenhum tipo, não sou o outro, sou a sujeita.

HELENA SUJEITA (*digna, um sorriso leve, se apresenta*): Me chamam de Helena de Troia, mas justamente... (*pensa, elabora as palavras, se perde um pouco e decide simplificar*) eu sou espartana.

HELENA DE ESPARTA: Nasci em Esparta e foi lá que meu caráter divino seguiu reverenciado por muitos séculos, enquanto em outras partes da Grécia já era considerada uma prostituta infiel. Nós, mulheres espartanas éramos famosas por participar de atividades de luta e por usarmos poucas roupas. A educação priorizava a resistência física a joias e ornamentos (HUGHES, 2009; BRANDÃO, 1989). Também posso dizer que "minhas maneiras nunca se assemelharam às das virgens: as Espartanas sempre tiveram uma boa relação com o próprio corpo. A nudez ainda era o estado mais casto. As Espartanas já nasciam com fama de cortesãs. E eu era uma boa Espartana" (CHAVEAU, 1991, p. 95). As mulheres espartanas acabavam se envolvendo na política, cuidando de assuntos do Estado devido ao fato de os homens passarem grande parte de suas vidas no treinamento militar. Mais ainda, havia muitos casos de envolvimento sexual entre as mulheres que ficavam apartadas dos homens. Na cidade de Esparta, também era comum a mulher ter mais de um marido, fenômeno conhecido como poliandria espartana (HUGHES, 2009).

PENSAMENTO DE ATRIZ: Meu corpo se lembra da obra contemporânea da funkeira Mc Mayara que canta (*canta*) "teoria da Branca de Neve – por que só ter um se eu posso ter sete?". Sinto grande prazer em dublar essa música no início do espetáculo enquanto o público se senta, logo após ter debochado de uma outra música extremamente degradante para as mulheres.

HELENA DE ESPARTA (*faz uma ressalva)*: Às vezes quando contamos mitos fundantes da cultura e ali aparecem opressões às mulheres que dialogam tanto com a contemporaneidade, parece que o mundo é assim desde sempre, como se fosse algo tão enraizado que parece "natural". (*diz*

em letras garrafais) NÃO É O MEU CASO! Esse ideal de feminilidade que aparece nas tragédias e que influenciou as representações sobre mim ao longo da História da Arte NÃO É HEGEMÔNICO. Mais ainda, não diz respeito às narrativas mais ancestrais, mas sim tenta me encaixar em um ideal de feminilidade ateniense que é bem próximo do que hoje em dia no Brasil chamam de "bela, recatada e do lar". Eu não caibo aí mesmo, sinto muito, eu transbordo isso, sigo transbordando para além dos objetivos de dominação.

HUGHES: Diante de toda idealização sobre o "ser mulher" em Atenas, cujo modelo era uma mulher submissa invisível a todos os homens além do seu (*debochada)* marido valente, "o maior crime de Helena é simplesmente sua notoriedade". Diante desse ideal, Helena já era "uma travesti da feminilidade" (HUGHES, 2009, p. 360).

HELENA DEUSA: É verdade que fui xingada e escarnecida por muitos poetas, mas também é verdade que já fui venerada como deusa. Em Esparta minha tradição durou por muito tempo e, entre outros rituais, as mocinhas espartanas dançavam estimuladas pelo espírito de Helena em um rito que as tornava belas porque as fazia carismáticas, sexualmente maduras e disponíveis (HUGHES, 2009, p. 104).

HELENA DISSONANTE (*se percebe na praia de Troia, com a cidade queimando às suas costas, olhando para o infinito mar, de onde vem as notícias da Grécia*): Mas então me colocaram nesta situação, estou aqui no cenário pós-guerra. Na praia de Troia, a cidade queima às minhas costas, ao meu lado estão as troianas escravizadas. Que situação! O horror da guerra, a destruição de uma cidade lindíssima... e é como se a culpa fosse minha? Querida leitora... lhe parece que eu causei uma guerra? A mim, até hoje, me parece que os interesses que movem as guerras se sobrepõem a casos de amor e, mais ainda, usam narrativas do tipo para justificar e camuflar verdades menos poéticas. Essa é minha visão de 2020, mas vamos voltar ao momento em que estava ali, em Atenas, com dramaturgia de Eurípedes, diante de uma plateia de cidadãos – no masculino mesmo, sendo interpretada por outro cidadão no masculino.

HELENA SOFISTA: Olha só a situação que me colocaram...: defender o indefensável! Dizem que eu entro em cena para (*repete)*

defender o indefensável (KURY In EURIPIDES, 2003, p. 167), uma expressão relacionada ao sofismo, que propunha tal exercício para desenvolver a capacidade de argumentação. Ali minha defesa parecia impossível, de acordo com as palavras enunciadas pelas personagens Hécuba, Andrômaca, Cassandra, Menelau e pelo Coro de Cativas Troianas.

HELENA DISSONANTE: Olhando para essa passagem consigo perceber que, quando saio da cabana para falar com Menelau na tragédia *As Troianas*, sou uma figura dissonante, pareço até desafinada em relação às outras mulheres, minha presença destoa das troianas cativas em andrajos, despojos de guerra.

HÉCUBA (*diretamente da praia de Troia, a rainha deposta, no dia mais sangrento que jamais havia existido em sua vida, diz para aquela que considera a culpada pela destruição de sua cidade e sua família*): ... Devias vir aqui humilde e compungida, coberta por andrajos, trêmula de medo e com esses cabelos aparados rentes! (EURÍPIDES, 2003, vv. 1306-10 p. 217).

HELENA NO PÓS-GUERRA: Eu sabia que aquela manhã seguinte ao horror da destruição daquela cidade seria chave para o resto da minha vida. Sabia que dependendo de como saísse daquela cabana, viveria ou morreria e mais, viveria sob quais circunstâncias. Sonhei tantas noites com o reencontro com Menelau, o dia em que nos veríamos novamente. Me pus bela, íntegra. Me montei como faço todos os dias, com um pedaço de batom que tinha guardado comigo, azeite de oliva que peguei às pressas antes de fugir de casa e com as mãos ajeitei os cabelos. Não permiti que me cortassem as roupas, antes lhes lembrei que sou rainha de Esparta. Se não entendem porque eu era a única que me aprumei para viver aquela manhã em que decidiriam o futuro das mulheres sobreviventes de Troia, eu conto: era meu futuro que estava em jogo. E eu conheço Menelau.

HELENA AMBÍGUA: Sou uma personagem ambígua, as análises mais profundas sobre mim apresentam possibilidades contraditórias de minhas atitudes. Me apaixonei por Páris, deixei meu reino, fugi de casa abandonando minha filha para viver em Troia ou, indefesa, fui raptada? Já em Troia, quando Páris morre na guerra, me caso com seu primo por amor ou estratégia? Dancei alegre em volta do cavalo na fatídica noite porque estava festejando a vitória de Troia ou da Grécia? Tirei ou não as armas do

quarto de meu esposo quando Menelau chega para matá-lo? Tenho retórica poderosa ou é mais um artifício dos saberes do encantamento que possuo? Sinto muito, público, se procuras me encaixar em dicotomias, sou imagem, mito, sou polissêmica, com tantas representações sobre mim, minha verdade é mais além de possíveis defesas de ideias, sou estrutura psíquica ambígua, arquétipo irrestringível a um lado da moeda – e por isso mesmo fascinante.

CHAVEAU (*a jornalista francesa fala carinhosamente sobre Helena*): "...o seu poder vem muito mais da inflexível maleabilidade que lhe é característica do que do aloirado de seus cabelos ou da extensão infinita de suas pernas, que no, entanto, servirão de medida para todo o universo..." (CHAVEAU, 1991, p. 57).

HELENA (*enfática*): Inflexível maleabilidade. Ambígua. Eu não entro nos ideias de feminilidade em momento nenhum, por mais que tentem criar até fantasmas para me dividir e tentar me aceitar, eu não caibo, eu não sou essa feminilidade ateniense que vocês até hoje sonham em enfiar-nos goela abaixo, eu sou uma prova de que esse ideal não é universal, eu existo desde a Pré-História e ainda estou aqui.

AUTORA: Helena me ajuda a apresentar à plateia uma feminilidade erótica que também abarca elementos do que consideramos masculinidade. Permite também iluminar casos de violência gerados pela lógica binária que entende a mulher como objeto do sujeito homem, repensando as camisas de força que nos prendem em feminilidade ou masculinidade.

HELENA VADIA: Então eu sigo contando minhas versões da história, há seis anos em contato com públicos realmente variados, em contextos diversos, dentro e fora dos edifícios teatrais. Minha versão do mito é feminista em forma e conteúdo, tiro e coloco cenas, citações, ideias, músicas, conforme o tempo e os atravessamentos culturais em meu corpo vão atualizando as questões. Gostaria de entender esta análise como um olhar para as representações de Helena marcadas por uma cultura extremamente machista e patriarcal, mas entender também que isso é localizado, diz respeito a uma certa mitologia, com consequências em nossas psiques, mas lembrar que não é universal, também não quer dizer que sempre foi assim, ao contrário, mesmo dentro do espectro das

representações da personagem Helena, há muita história, muitas formas diferentes de representação e Helena Vadia é mais uma delas. Resta-nos perceber e questionar porque as mais famosas são justamente as machistas (Eurípedes, Hollywood etc.).

ATRIZ PESQUISADORA (*agradece Helena com um gesto, depois segue concluindo)*: Neste trabalho, a partir das ficções de Helena, apresentei casos em que a compreensão dicotômica do ser mulher ou homem leva a casos de violência: pornografia de vingança, degradação, culpabilidade, violência verbal e até estupro. O jogo de desconstrução e construção de feminilidades e masculinidades, a partir do ritual de montar-se e das sutilezas cotidianas são forma-conteúdo que nos permite enxergar alguns detalhes das máscaras sociais de mulher, de homem e tantas possibilidades entre uma coisa e outra. (*vai recolhendo os materiais da cena, colocando dentro das sacolas e as sacolas dentro da mala)* Com essa mochila nas costas levo o espetáculo para qualquer canto que me convide. Sou uma minhoca abrindo pequenos furos no solo lamacento da cultura. A cultura é essa terra em cima da qual são construídas as leis que sustentam a sociedade. É aí que entra meu trabalho de minhoca, abrindo espaço, trazendo ar, luz, penetrando nas sombras, no profundo, mobilizando pequenezas[4].

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio.* 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOAL, Augusto. *O arco íris do desejo: o método Boal de arte e terapia.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

BOTTOMS, S.; TORR, D. Why act like a man? *Sex, drag and male roles:* investigating gender as performance. p. 1-34. The University of Michigan Press: 2010.

---

[4] Imagem inspirada em ideias contidas no "Guia para exigir o impossível", distribuído no Brasil pela Agência Transitiva.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.* V.2. Letras J-Z. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.* V.1. Letras A-I. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena, o eterno feminino.* Petrópolis: Vozes, 1989.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 1990.

CHAVEAU, Sophie. *Memória de Helena de Tróia.* Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

EURIPIDES. As Troianas. In: *Medéia*; Hipólito; as troianas. Tradução do grego, apresentação e notas Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FABRINI, Verônica. *Imago-diversidade e imagens-transgênicas.* In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010. Salvador, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Ver%F4nica%20Fabrini%20-%20Imao-diversidade%20e%20imagens-transg%EAnicas.pdf> Acesso em: 25 mar.2012.

FABRINI, V. ECHENIQUE, C. *La presencia de las fúriasen mujeres violentas.* Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

HUGHES, Bettany. *Helena de Troia*: deusa, princesa, prostituta. Rio de Janeiro: Record, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual.* Tradução Julio Diaz e Carolina Meloni.Madrid: Editorial Ópera Prima, 2012.

PRECIADO, B. *Testo Yonqui.* Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

JOANA NOS RASTROS DE MEDEIA: UMA LEITURA SOBRE A RETOMADA DO MITO GREGO NA CULTURA BRASILEIRA

Ana Flávia da Silva Oliveira

Marcelo Medeiros da Silva

INTRODUÇÃO

O mito da Medeia se configura como uma das histórias mais reportadas no universo literário, sendo retratado de diferentes formas em diversos contextos culturais e sociais. É importante destacar que esse mito tem origem em uma lenda da qual se conservaram apenas fragmentos e que, oriunda de um passado anterior ao da Grécia "clássica", como destaca Rinne (1995), retrata a história da deusa Medeia. Mas, é com Eurípedes (a partir de 431 a.C.) que o mito de Medeia vai se cristalizar do modo tal como conhecemos atualmente – a mãe que mata os filhos para se vingar do marido, por ter sido traída – e "se perpetua no universo da tragédia clássica, tornando-se a versão mais conhecida e cotejada ao longo dos séculos em numerosas adaptações teatrais" (MOTTA, 2011, p. 173). Assim, o enredo da *Medeia* euripidiana, de acordo com Kury (2003, p. 11), "constitui um dos episódios finais de uma longa e complicada lenda, ou de um entrelaçamento de lendas, da fértil mitologia grega". Isso porque não há um consenso entre esses fragmentos lendários em relação ao destino final da "personagem". Dessa forma, Eurípedes faz uma retomada das lendas para arquitetar a sua tragédia, dando início à ação no ponto em que Jasão recusa Medeia para contrair matrimônio com uma nova mulher.

Porém, os temas retratados na tragédia de Eurípedes vão além de uma simples representação de uma personagem infanticida, pois também apresentam um discurso bastante contemporâneo sobre questões sociais como, por exemplo, o conflito entre barbárie e civilização. Discurso este que é prolongado no cenário brasileiro, com a peça *Gota d'água* (1978), de

Chico Buarque e Paulo Pontes, em uma tentativa de demonstrar os conflitos entre a cultura elitista e a popular, "abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas" (BUARQUE; PONTES, 1978, p. xii). Além disso, as obras em estudo nos permitem refletir sobre o papel social da mulher e a condição feminina a partir dos contextos nos quais as personagens estão inseridas e que, apesar do distanciamento temporal que as separa, não diferem muito quanto às formas de opressão em relação ao feminino.

Nesse sentido, tanto a tragédia de Eurípedes quanto o drama brasileiro, apesar do distanciamento temporal, apresentam em seus enredos aspectos que realçam a dependência da mulher em relação ao homem. Conforme Rinne (1995), a figura de Medeia representa a transição do matriarcado para o patriarcado, processo em que ocorre:

> seu rebaixamento de deusa da cura e da sabedoria para feiticeira poderosa, inteligente e ameaçadora, e, por fim, esposa ciumenta e infanticida, pode-se deduzir como a feminilidade e, acima de tudo, a feminilidade dotada de poder foi desvalorizada e vista como demoníaca na mesma proporção do crescimento do poder patriarcal. (RINNE, 1995, p. 13)

Visto por esta perspectiva, podemos perceber que Medeia e os tabus que gravitam em torno da sua figura, como a raiva, a ira, o poder, a violência e a vingança, conforme destaca Rinne (1995), permanecem atuais, pois observamos esses mesmos aspectos em *Gota d'água* (1978) ao direcionar nosso olhar para a personagem Joana. É importante destacar que as lutas políticas e sociais ocorridas na História em defesa dos direitos da mulher são recentes. Como prova disso, podemos citar o movimento feminista, cuja origem remonta apenas à década de 60, ainda que a luta das mulheres contra as estruturas hegemônicas de poder e de opressão perpassem toda a história da humanidade, seja no campo da ação, seja como objeto de representação. Assim, temos em Eurípedes, por exemplo, o que estudiosos, como Robles (2013), consideram um dos primeiros discursos feministas da história, quando Medeia finge se submeter aos poderosos e questiona sua condição de mulher infeliz por ter sido abandonada pelo marido.

> MEDEIA:
> Das criaturas todas que têm vida e pensam,
> somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.
> De início, temos de comprar por alto preço
> o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo
> (*Medeia*, vv. 228-231)[1]
> [...]
> MEDEIA:
> Mas o maior dilema é se ele será mau
> ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres,
> deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo).
> (*Medeia*, vv. 263-265)

Para além do discurso de uma mulher que sofre por ser desprezada pelo homem que ama, identificamos, igualmente, a desvalorização dessa mulher em virtude de ela não ter mais utilidade para os planos de conquista e dominação territorial do patriarcado. De tal modo, ao não se render às imposições atribuídas pelos dominantes, inseridos em seu contexto sociocultural, Medeia "surge como a imagem oposta à mulher demasiado dócil e retraída criada pelo patriarcado, e símbolo da dignidade, sabedoria e competência femininas, que as mulheres procuram reconquistar" (RINNE, 1995, p. 14). Por isso, corroborando o pensamento de Rinne (1995), percebemos em *Medeia* e, por conseguinte, em *Gota d'água* (1978) uma luta permanente, por parte de Medeia e Joana, pela autoafirmação e pela defesa da própria dignidade.

À vista disso, o objetivo deste estudo, então, é analisar a transposição do mito de Medeia da cultura grega para a brasileira a partir do trabalho estético empreendido por Chico Buarque e Paulo Pontes. A finalidade é mostrar como a condição de opressão da mulher é representada nas duas obras, bem como evidenciar que a essa opressão feminina é que serve de esteio para que as protagonistas de ambas as obras transformem o amor incondicional por seus homens e filhos em raiva desmedida e,

[1] Todas as citações de *Medeia* são traduções de Mário da Gama Kury.

consequentemente, em uma cruel vingança. A nossa análise limita-se a mostrar como os temas do amor, da raiva e da vingança perduram como fios contadores dos enredos das duas narrativas.

Dessa forma, nos apropriamos da concepção de raiva apresentada por Santaella (2020), isto é, uma emoção perplexa resultante, entre outros aspectos, "de um composto de muitos ingredientes, tais como a agressão, hostilidade, animosidade, ódio, revolta, violência etc., em uma mistura de dor perante a injúria com prazer diante da expectativa de uma vingança" (SANTAELLA, 2002, p. 153). Portanto, para nossa análise, consideramos a vingança como consequência da raiva gerada pelo ciúme, pela opressão, mas, sobretudo, pela incapacidade de lidar com a perda do objeto de desejo e de tudo o que ele representava para o sujeito que é possuído pela raiva.

MEDEIA E JOANA: NEM O TEMPO DIMINUIU O AMOR, A RAIVA E A VINGANÇA

A tragédia grega se passa em Corinto. "Para Eurípides, Medéia já não era mais uma deusa, mas uma mortal que, embora sábia, poderosa e extraordinária, fugira com o marido Jasão para Corinto, onde vivia exilada" (RINNE, 1988, p. 11) e onde Jasão é tomado de paixões pela filha do rei Creonte. Medeia já não possuía seus poderes de deusa, mas era dotada de conhecimentos sobre ervas das quais era capaz de extrair emulsões "mágicas", sendo, por este motivo, considerada bruxa por pessoas do lugar onde habitava. "A princesa da Cólquida, que Jasão tirou de sua pátria e abandonou em terras estranhas, é sobretudo a mulher que opõe à ofensa e ao sofrimento o caráter desmedido de sua paixão" (LESKY, 1996, p. 201). Para Medeia, a terra estranha lhe era hostil, pois mesmo tendo ela transformado Jasão em herói, guiado a ele em suas conquistas, foi desprezada pelo marido, a quem ela sempre protegeu com seus "poderes mágicos":

> MEDEIA:
> Mas uma só linguagem não é adequada
> a vós e a mim. Aqui tendes cidadania,
> o lar paterno e mais doçuras desta vida,

> e a convivência com os amigos. Estou só,
> proscrita, vítima de ultrajes de um marido
> que, como presa, me arrastou a terra estranha,
> sem mãe e sem irmãos, sem um parente só
> que recebesse a âncora por mim lançada
> na ânsia de me proteger da tempestade.
> (*Medeia*, vv, 284-292)

As reflexões de Medeia sobre a sua situação de mulher traída e abandonada coloca em cena a condição da mulher dependente do homem. Ela renuncia ao próprio reino e a tudo que ele representa "para seguir seu herói, fazendo de tudo para apoiá-lo em seus objetivos e vendo o sentido de sua própria vida em amá-lo" (RINNE, 1995, p. 17). Entretanto, ela esperava o reconhecimento por tudo que havia feito em defesa do marido. Não tendo tal reconhecimento e sendo expulsa, juntamente com os filhos, do reino de Corinto, toda essa situação faz com que seu amor se transforme em ódio e aflore o desejo de que Jasão se torne tão infeliz quanto ela:

> Na tragédia de Eurípides, a figura de Medéia atinge o ponto mais baixo da sua decadência. Ela passou a ser a esposa sem liberdade, dependente e ciumenta, entregue às "decisões dos poderosos". Na decadência da figura mítica de Medéia está refletido o processo da desvalorização e da falta de autoridade a que todas as mulheres e tudo o que era feminino estavam expostos na cultura patriarcal. (RINNE, 1995, p. 70-71)

Assim, a Medeia que antes representava a força da mulher do matriarcado já não é mais útil, posto que no patriarcado somente há espaço para os privilégios e a dominação masculinos. Com isso, fazendo uso do poder que ainda detinha, poder este que passa a ser símbolo da morte, conforme salienta Rinne (1995), enfurecida, a mulher traída arquiteta sua vingança contra o marido ingrato, considerando não só o fato de ter sido traída, mas, principalmente, a traição do juramento feito por ele diante dos deuses de nunca a abandonar. A vingança é arquitetada e executada em um dia, o último da sua permanência em Corinto, que lhe foi dado por Creonte, a fim de que planejasse a partida da cidade. Como já afirmamos, o principal alvo é Jasão, mas feri-lo diretamente seria insuficiente para saciar a ira da

esposa traída, "humilhada, confiante em seus poderes mágicos resolveu vingar-se de Jáson por todos os meios possíveis e em tudo que pudesse feri-lo" (KURY, 2003, p. 13). Ela planeja friamente suas ações, fazendo com que o traidor assistisse à morte dos filhos e sofresse com a perda dos que lhe eram caros – a nova amada e Creonte, que os apoiou e, principalmente, os filhos.

> MEDEIA:
> [...] E neste dia serão cadáveres três inimigos meus:
> o pai a filha e seu marido[...].
> (*Medeia*, vv. 421-423)
> [...]
> MEDEIA:
> Quando eu puder contar com um refúgio certo,
> consumarei o assassinato usando astúcia
> e dissimulação; e quando eu decidir,
> nada, nenhum obstáculo me deterá,
> e de punhal na mão os eliminarei.
> (*Medeia*, vv. 443-447)

A princípio, Medeia não incluiu os filhos na trama, porém a vingança só estaria acabada se o inimigo fosse derrotado por completo, e a morte dos descendentes seria o maior dos castigos. Mesmo porque, se ela os poupasse a vida, eles seriam perseguidos pelos inimigos, visto que também foram abandonados pelo pai. Após obter o apoio de Egeu, rei de Atenas, Medeia revela o plano:

> MEDEIA:
> [...] pedirei [a Jáson] que deixe meus filhos aqui,
> não que eu queira largá-los numa terra hostil
> nem os expor a sanha de que os odeia,
> mas a fim de aprontar para a filha do rei,
> por intermédio deles, a armadilha atroz
> em que ela morrerá levando o pai a morte.
> Mandá-los-ei a ela com presentes meus
> para a nova mulher, a fim de que ela evite
> o exílio deles: um véu dos mais finos fios
> e um diadema de ouro. Se ela receber
> os ornamentos e com eles enfeitar-se,

> perecerá em meio às dores mais cruéis
> e quem a mais a tocar há de morrer com ela,
> tão forte é o veneno posto nos presentes.
> (*Medeia*, vv. 889-902)

Exposta a primeira parte do plano, dando continuidade, ela acrescenta o que fará depois: "devo matar minhas crianças e ninguém / pode livrá-las desse fim. E quando houver / aniquilado aqui os filhos de Jáson, / irei embora, fugirei, eu, assassina / de meus muito queridos filhos, sobe o peso / do mais cruel dos feitos. [...]" (vv. 905-910). Em seguida conclui: "Matando-os, firo mais o coração do pai" (v. 936). Tudo sai como planejado, pois o ódio de Medeia é tão profundo que chega a superar o amor que sente pelos filhos, como podemos identificar no fragmento que segue: "[...] Sim, lamento o / crime que vou praticar, porém maior / do que minha vontade é o poder do ódio, / causa de enormes males para nós mortais!" (vv. 1225-1229). O ciúme e a raiva, em oposição ao amor, são sentimentos característicos do feminino. Quando movida por tais sentimentos, a partir de uma situação de opressão, a mulher é capaz de revelar seu lado mais cruel e sombrio, reforçando, dessa forma, o que defendemos, a ideia de que a opressão feminina é que serve de esteio para que as protagonistas de ambas as peças em análise transformem o amor incondicional em raiva e, por conseguinte, em uma vingança atroz.

Há um consenso entre os estudiosos aqui consultados de que a tragédia de Eurípedes representa um momento de transição na cultura grega. Essa transição aponta para a passagem da ideologia do matriarcado para a do patriarcado e com isso o surgimento de uma cultura civilizada em oposição a uma bárbara. Isso porque a ordem antiga, bárbara, na qual Medeia se insere inicialmente, está para a ideologia do matriarcado, assim como a cultura civilizada está para a nova ordem, a do patriarcado:

> No patriarcado plenamente instaurado, Medéia era a 'bárbara", a estrangeira, "nenhuma das nossas", porque as características que compõem a sua força — o orgulho, o espírito de resistência e o poder de decisão — só atuam ainda e, quando muito, no inconsciente da mulher que a sociedade patriarcal desejou e modelou. (RINNE, 1995, p. 13)

Com a transição, Medeia é retratada como uma mulher que já não exerce influência sobre o marido. De acordo com Rinne (1995), a lenda revela que Medeia vem de uma antiga cultura matriarcal na qual é assegurada a autonomia das mulheres, além disso, ligada a entidades religiosas, tida como deusa, pois "[...] No nível mais antigo, que se reflete no mito, não havia ainda uma soberania masculina" (RINNE, 1988, p. 59). Em Eurípedes, a personagem é dissociada de seus poderes de deusa, o que a rebaixa, ainda mais, para um plano inferior, para a subalternidade.

Dessa forma, ao abandonar sua cultura para seguir, proteger e guiar o homem que ama, Medeia desprende-se do divino e, ao ver-se traída e rejeitada, é tomada por conflitos internos que são inerentes aos seres mortais, pois, além de uma mulher humilhada e sedenta por vingança, Eurípedes "apresenta-nos a psicologia de uma heroína que se exprime com paixão, atormentada por divisões internas" (MIMOSO-RUIZ, 2000, p. 615), conflito este que pode ser observado na passagem: "Mas mudo aqui meu modo de falar, pois tremo / só de pensar em algo que farei depois" (vv. 903-904), quando ela revela que matará as crianças.

Com relação à oposição entre barbárie e civilização, podemos considerar o comportamento de Medeia condizente com a sua condição de bárbara, seus "sentimentos primitivos eram naturais numa criatura também primitiva, vinda de uma região habitada por bárbaros, entre os quais imperava a feitiçaria, principalmente se levarmos em conta o procedimento de Jáson" (KURY, 2003, p. 13). Todavia, bárbara ou não, toda a aparente fragilidade de uma mulher pode se revelar diante de uma traição, isto fica evidente nesta fala da personagem: "Vezes sem número a mulher é temerosa, / covarde para a luta e fraca para as armas; / se, todavia, vê lesados os direitos / do leito conjugal, ela se torna, então, / de todas as criaturas a mais sanguinária!" (vv. 228-303). Enquanto bárbara e estrangeira, Medeia não se insere no universo grego que é a representação da ordem, da razão. Mimoso-Ruiz (2000, p. 615) afirma que é "precisamente este caráter 'monstruoso' de Medeia, situada no plano de antinomias exemplares e fascinantes, que explica o sucesso da carreira literária do mito através dos tempos, inclusive nos dias de hoje", como é o caso de sua retomada na cultura brasileira a partir de *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque.

Assim como em *Medeia* de Eurípedes, o enredo de *Gota d'água* (1978) também gira em torno de uma traição, porém, esse tema central divide espaço com outras problemáticas que fazem parte do cotidiano da comunidade onde se passa a história. Portanto, *Gota d'água* não é uma tradução, tampouco uma remontagem da tragédia grega, como destacam os autores na apresentação do livro. A peça é uma tragédia da vida brasileira, mesmo que os elementos para a construção desta tragédia estejam contidos na trama de Eurípedes, de modo que três dos personagens da peça brasileira recebem a mesma denominação dos da tragédia grega: Jasão, Creonte e Egeu.

A Medeia brasileira, no entanto, chama-se Joana. Esta, mais do que a representação de uma mulher traída, é a representação da luta das classes subalternas que são postas à margem da sociedade, sujeitas ao autoritarismo imposto pelos sujeitos capitalistas, representados por Creonte, que explora aqueles que vivem sob o seu domínio, como observamos na fala de Xulé, um dos devedores de Creonte: "pagando ou não, a gente sempre atrasa / Veja: o preço do cafofo era três / Três milhas já paguei, [...] / E agora ainda me faltam nove / [...] / se eu pago os nove que ainda estou devendo, / vou acabar devendo oitenta e um..." (p. 8). Para Gândara (s/d, p. 122), *Gota d'água* coloca

> intencionalmente o povo no palco e tem como tema principal o fato de Jasão não só trair amorosamente Joana como também os seus pares. A peça se inicia com um contraponto entre os sets das vizinhas, do botequim e da oficina, evidenciando o estado emocional de Joana como a traída, as vantagens que Jasão poderia obter com o novo casamento com a filha de Creonte (o poderoso dono da Vila do Meio-dia na qual todos moram) e a dificuldade de pagarem a prestação da casa própria. Depois, a fábula se desenvolve com Jasão e Alma fazendo planos para o casamento e Creonte ensinando ao seu futuro genro o seu ofício, ao dar-lhe a tarefa de convencer o mestre Egeu de parar com o boicote ao pagamento da prestação da casa própria. No entanto Jasão não obtém sucesso em sua empreitada com Egeu e nem em sua tentativa de amansar Joana.

O trecho citado sintetiza bem o enredo de *Gota d'água*. Para Mimoso-Ruiz (2000, p. 619), a peça brasileira é uma "transposição da

aventura de Medéia para a favela". Como é possível perceber, o título da obra brasileira não aponta para a protagonista, como ocorre em *Medeia*, mas sim para um momento de explosão: a raiva que nasce da revolta contra a traição sofrida, mas também contra a opressão de que é vítima em uma sociedade marcada por desigualdades de toda ordem: classe, gênero, racial. Isso, talvez, justifique o fato de Joana não planejar a morte dos filhos. Esse fato também promove um alargamento da trama, pois, mesmo que os temas da traição e do infanticídio norteiem a intriga, temáticas de cunho social saltam aos olhos do leitor, porque, ao retratar no enredo aspectos característicos do cenário periférico brasileiro, como botequins e favela, os autores apontam uma clara distinção entre duas classes sociais, mostrando que "o sistema não coopta todos porque o capitalismo é, por natureza, seletivo" (BUARQUE; PONTES, 1978, p. xiv). Esse alargamento permite ainda a inserção de um número maior de personagens, quinze no total, além do grupo de dança e orquestra, diferente do que acontece em *Medeia*, que apresenta nove personagens, considerando o coro como um único personagem.

Na peça brasileira, Jasão abandona Joana e os filhos para se casar com Alma, em busca de ascensão social. Assim, Joana se torna vítima de um sistema que corrompe o sujeito. Como em *Medeia*, não é só a traição conjugal que desperta a revolta da protagonista e de algumas de suas companheiras, mas também a falta de consideração do traidor em relação à dedicação e à colaboração que recebeu dela, como relata Corina ao defender Joana:

> CORINA:
> [...] Ela fez o que o coração ditou
> Deu a Jasão dois filhos, cama e mesa,
> a coxo retesada, o peito erguido
> Deu aquilo que tinha de beleza
> mais aquilo que tinha de sabido,
> de safado, de gostoso e tesudo
> de mulher. Se deu dez anos de vida
> e o homem, satisfeito, deixa tudo
> como que deixa um prato sem comida.
> (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 10)

Observamos também na cultura brasileira, tal como na cultura grega, o efeito destrutivo que o "grande amor" não correspondido pode ocasionar. A referir-se ao "grande amor", Rinne (1995, p. 17) assevera que: "Uma mulher que vê, no seu relacionamento amoroso com o homem, um sentido exclusivo e um conteúdo da sua vida, acaba de mãos vazias quando o seu homem se devota a uma outra [...]", assim como sucede a Medeia e Joana. Esta, a exemplo daquela, foi expulsa por Creonte. Ele temia que a esposa traída pudesse fazer algum mal a sua filha, uma vez que Joana era conhecedora e adepta do candomblé, religião de origem afro sobre a qual pairam preconceitos e estigmas no imaginário popular. Porém, o que falou mais alto, ao optar pela expulsão de Joana, foi o fato de a protagonista dar voz à classe subalterna, pois ela não se deixa calar diante dos desmandos do capitalista, o que está de acordo com as colocações de Motta (2011, p. 25) ao afirmar que "a encenação de tragédias na cena brasileira revelar-se-á indissociável de um questionamento radical de diversos problemas sociais e políticos". Nossa percepção é corroborada a partir da fala do personagem ao "justificar" sua resolução para Jasão da seguinte forma:

> CREONTE:
> [...] eu já não posso mais conceber
> que essa mulher fique abrindo o berreiro
> contra mim, nas esquinas, no terreiro,
> me esculhambando. Em tudo quanto é beco,
> boteco, bilhar, eu escuto o eco
> da voz dela me chamando ladrão,
> explorador, capitalista, cão,
> botando os santos dela contra mim...
> (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 96-97)

Sendo expulsa, a voz desterrada de Joana não seria mais ouvida, o que nos leva a considerar que Creonte se preocupa mais consigo mesmo do que com a sorte da filha. Para Joana, ele quer vê-la "longe, num canto qualquer / do mundo, calada, para mais ninguém / aqui lembrar que ele esbulhou alguém, / pra a filha casar feliz e contente." (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 110-111). Ela, tal como a personagem grega, foi humilhada e ferida na sua condição de mulher, mas difere da outra

personagem ao se humilhar em presença do ex-marido, demonstrando sentimentos afetivos que parecem verdadeiros e que em Medeia aparentam ser mais dissimulação.

Medeia em relação a Jasão agia de forma fria e calculista, enquanto Joana, em meio à fúria e ao desejo de vingança, deixa transparecer o amor que ainda sente pelo seu homem: "Não vai, Jasão. / Fica mais um pouco, Jasão / Não vai. Pelo amor de Deus, Jasão, volta aqui, / Gigolô, quero dizer mais, não vai embora, / sacaninha, aproveitador, volta Jasão! / Não, Jasão, por favor, Jasão, não vai agora" (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 78). Isso após uma longa discussão e de ter ouvido de Jasão as palavras que se seguem: "Sua puta, merda, pereba! / Agora você vai me ouvir, juro por Deus, / Bosta, baleia, eu te deixei sabe por quê? / [...] / eu te deixei porque não gosto de você" (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 78). Só após esse diálogo é que ela declara seu anseio de vingar-se. Nessas condições, conforme assegura Rinne (1995, p. 132), vingar-se "significa, portanto, antes de mais nada, estabelecer a autoconsideração, compensar a perda, recuperar a força e o poder, reconquistar o sentimento de ser capaz de atuar por si próprio e de não ser um joguete". Essa parece ser a aspiração Joana.

Jasão é incumbido de expulsar a ex-mulher, mas não consegue convencê-la a ir embora, como havia prometido ao sogro. Creonte, por sua vez, decide ir, ele mesmo, cumprir com a ameaça. Do mesmo modo que Medeia, Joana pede mais um dia para organizar sua partida. Com o pedido aceito, ela planeja sua vingança: "Só um / Santo dia / Pois se beija, se maltrata / Se come e se mata / se arremata, se acata e se trata / A dor / Na origem / Da luz do dia / é só / O que eu pedia / Um dia para aplacar / Minha agonia / Toda a sangria / Todo o veneno / De um pequeno dia" (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 152). E assim se releva o lado dissimulado de Joana oculto até então.

De início, seu objetivo seria matar Alma, no dia do matrimônio, enviando-lhe um bolo de carne envenenado como presente de casamento, por intermédio das crianças. Essa seria a alternativa encontrada para desviar sua vingança dos filhos, algo que não desejava fazer, como confessa, tentando convencer a si própria:

JOANA:
[...]
Você sabe que eu te odeio, Jasão
Mas contra você todas as vinganças
seriam vãs, seu corpo está fechado
Você só tem para ser apunhalado,
duas metades de alma: essas crianças
É só assim que eu posso te ferir,
Jasão? É essa a dor que você não
suportaria? Que isso, Jasão?
Me aponta outro caminho...
(BUARQUE; PONTES, 1978, p. 157)

Mais adiante, ao ver os filhos saírem com o presente, Joana reafirma sua posição de não os usar como objetos de sua vingança: "Não, eles não. Por que, meu Deus? Que atrocidade / Eles não têm nada co'isso. Vou esconder / os dois com / mestre Egeu e depois vou correr / Conheço todos os covis desta cidade" (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 162), mas não consegue executar a vingança tal como o planejado. O plano inicial não se concretiza, pois Creonte não permite que a filha receba o presente e expulsa os dois pequenos da festa. Assim, a Medeia brasileira, com o coração cheio de mágoa, se convence de que a morte dos filhos poderia causar maior sofrimento ao pai, do que a morte por envenenamento da nova mulher do ex-marido:

JOANA:
[...]
A Creonte, à filha a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro para vocês a nossa agonia
porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
de conviver com a tragédia todo dia
é pior do que a morte por envenenamento.
(BUARQUE; PONTES, 1978, p. 167)

Joana envenena a si própria e aos filhos. Ela não consegue castigar, diretamente, aqueles que são culpados pelo seu sofrimento. Logo, castiga a si mesma, o que podemos constatar, corroborando Rinne (1995, p. 131) ser

"esta, na nossa cultura, provavelmente a maneira mais comum de as mulheres lidarem com as suas agressões; elas se voltam para dentro, caem em depressão, destroem a própria energia vital e a si mesmas". À luz do feminismo, esse ato pode representar uma condição de mulher submissa, que não conseguiu se libertar da dominação masculina e que ainda vê no casamento a razão da sua existência. Isso porque, por mais que a raiva, o ciúme e a vingança sejam características femininas, como apontamos anteriormente, tais predicados não se adequam aos ideais de feminilidade construídos pelo patriarcado que legitima a mulher dócil e execra as que se opõem a essa docilidade.

Conforme Santaella (2005), o lado imperdoável da raiva é selvagem, bestial, amedrontador e destrutivo. Para a estudiosa, é "no silêncio de um coração ferido que se aninha a serpente mais venenosa e insaciável da vingança" (SANTAELLA, 2005, p. 165), portanto, a raiva pode ser a gota d'água para se cometer um ato ou ação irreparável, isto é, culminar no evento trágico. *Gota d'água*, a propósito, é o título da letra do samba, de composição de Jasão, que o leva ao estrelato. Logo, é a causa, mesmo que indireta, dos acontecimentos expostos e da qual a própria Joana se utiliza para anunciar seu desejo de vingança: "Deixe em paz meu coração / que ele é um pote até aqui de mágoa / E qualquer desatenção / – faça não / pode ser a gota d'água" (BUARQUE; PONTES, 1978, p. 159). Portanto, a raiva, presente tanto em *Medeia* quanto em *Gota d'água*, revela a linha tênue entre vingança e justiça, pois observamos que as personagens aqui apresentadas se sentem injustiçadas e oprimidas. Por isso, vingar-se do opressor também representa para elas um fazer justiça, ainda que esta se mostre como frustração e não reparação da falta de que se é vítima. Talvez por isso é que Joana, ao buscar por justiça, se aperceba ainda mais como vítima das estruturas de poder e acabe buscando no suicídio a saída extrema para as desigualdades e opressões de que é vítima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise apresentada, constatamos que a opressão feminina que permeia a tragédia de Eurípedes coloca em cena a problemática da condição feminina, por meio de discurso de característica feminista, evidenciada, por exemplo, no fato de Medeia não aceitar seu destino como algo natural e, por isso, não se subordinar aos desígnios da classe dominante. Com isso, consonante Rinne (1995), Eurípedes é considerado o primeiro autor a defender os direitos das mulheres, tidas como a metade mais oprimida da humanidade. "Servindo-se do exemplo de Medéia, apresentou, de forma modelar, a situação das mulheres de sua época, pouco diferente de condição de escravas" (RINNE, 1995, p. 12). Ao se sentir reprimida e injustiçada, Medeia luta por justiça, no entanto, sua sede de vingança, movida pela raiva e pelo ciúme, faz com que passe de justiceira a criminosa cruel e desumana.

A retomada desse mito grego na dramaturgia brasileira revela-nos que a situação de opressão do feminino atravessa o tempo e ainda persiste, colocando a mulher, aqui representada por Joana, à margem da sociedade, em uma posição subalterna, que não foram capazes de se libertarem das amarras do patriarcado.

> Crescer como mulher, numa sociedade patriarcal, significava – e ainda significa – está exposta a constantes ofensas à própria dignidade. Se ela insistir em pretender ser considerada um "ser humano como todos os outras" [...] terá que contar – e é assim também ainda hoje – com uma vida de luta permanente pela autoafirmação. (RINNE, 1995, p. 15)

As considerações da estudiosa supracitada reafirmam que a opressão do feminino é algo que existe desde a Antiguidade e que, por mais que estejam distantes no tempo, Medeia e Joana se aproximam quando se trata de amor, raiva e vingança como estruturas de opressão e aniquilação do feminino.

Na peça brasileira, o modo como os fatos são apresentados conduz o leitor, de certa forma, a se compadecer com a situação de Joana. O ciúme, a raiva em *Gota d'água*, assim como a morte da mãe e dos filhos, são

mostrados de maneira mais "realista". O ato cometido não é só uma questão de vingança, pois se trata de uma teia de eventos que levam a personagem a esse fim. Joana não se conforma com a sua condição de mulher e, não tendo como mudar a sua sorte, mata os filhos, mas também renuncia à própria vida. Nesse sentido, a "esposa ciumenta e infanticida, pode-se deduzir como a feminilidade e, acima de tudo, a feminilidade dotada de poder foi desvalorizada e vista como demoníaca na mesma proporção do crescimento do poder patriarcal" (RINNE, 1995, p. 13). Por isso, em uma sociedade dominada pela ideologia do patriarcado, a mulher que transgride as normas impostas por essa ideologia, tal como faz Medeia e Joana, deve ser punida, e a punição, quase sempre, é a morte. E, se é assim, podemos considerar que a obra brasileira faz uma crítica ao modelo patriarcal vigente na sociedade retratada, bem como Medeia também pode ser lida como uma crítica às condições das mulheres da sua época.

Já Medeia é tomada completamente pelo sentimento de ira. A raiva é o motor que impulsiona suas ações, sufocando qualquer outro tipo de sentimento humano. Tudo isso, ao contrário do que ocorre com a personagem brasileira, faz com que o leitor sinta repulsa pela grega, visto que, dominada pela raiva, ela age em "benefício" próprio. Seu único objetivo é saciar sua sede de vingança, tanto que, friamente, planeja e executa a morte dos filhos, porém se mantém viva para se vangloriar da sua conquista. A situação parece ainda mais cruel se considerarmos que ela é a única responsável por suas escolhas, uma vez "que Eurípedes desloca o sentido do trágico da esfera do divino para a esfera do puramente humano, superando a ambivalência entre os atos dos deuses e dos homens como motor da ação trágica" (MOTTA, 2011, p. 178-179). No entanto, é importante relembrar que Medeia não é um ser humano civilizado, já tendo cometido outras barbaridades, como a morte e o esquartejamento do próprio irmão, segundo diz a lenda, portanto, vistas por este lado, as ações se justificam na medida em que, na condição de bárbara, Medeia é também um ser irracional, que atua no calor da emoção. O método utilizado por ela para assassinar os filhos, usando espada/punhal ao invés do veneno, dá uma dimensão ainda maior da crueldade e da tragicidade da peça grega.

Em suma, *Gota d'água* mistura elementos da cultura grega e da brasileira, como o sincretismo religiosa, por exemplo, mas coloca em evidência o cenário brasileiro, usando a palavra para falar em nome do povo e dar voz ao povo, pois, como bem destaca Gândara (s/d), *Gota d'água* tem como foco a palavra valorizada pelo verso, tanto dramatizada quanto cantada, daí o uso de uma linguagem prosaica que contempla ainda mais a cultura pintada. Conforme Motta (2011), nas leituras contemporâneas de *Medeia*, são postas "em confronto duas formas de barbárie, aquela que é determinada em função do exterior, pelo pertencer a outra cultura e aquela que se enraíza na própria interioridade, relacionando-se ao advento da racionalidade e do sujeito moderno" (MOTTA, 2011, p. 182). No caso de *Gota d'água*, esse choque de valores se dá entre os "nobres" e as pessoas da periferia, e entre aceitar ou não a sua condição enquanto ser subalterno.

Ao sujeito subalterno, de acordo com Spivak (2010), não é dado o direito de falar, consequentemente, ele não pode ser ouvido. Quando esse sujeito é mulher, a situação é ainda pior, "o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade" (SPIVAK, 2010, p. 85), isso porque, além de todas as adversidades enfrentadas por já ser subalterna, a mulher também sofre opressão pela sua condição de mulher que, historicamente, é considerada um ser inferior, dependente, sem liberdade e sem vontade própria: "O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à 'mulher' como um item respeitoso nas listas das prioridades globais" (SPIVAK, 2010, p. 165). Concluímos, afirmando mais uma vez, que, tanto em *Medeia* quanto em *Gota d'água,* a raiva que surge da revolta contra a traição sofrida também é contra a opressão à qual são submetidas as protagonistas das obras e que revela as desigualdades sociais, raciais e de gênero.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GÂNDARA, Marise. *Gota d' Água de Chico Buarque e Paulo Pontes*: o trágico-musical, criação e historicidade. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/sepel/artigos/artigo_15.pdf>. Acesso em: 24 set. 2020.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In.: EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução Mário da Gama Kury 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 11-16.

LESKY, Albin. A tragédia grega. Vários tradutores. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Medeia. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 613-619.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia*: na cenografia brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RINNE, Olga. *Medeia*: o direito à ira e ao ciúme. Tradução Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1995.

ROBLES, Martha. *Mulheres: mito e deusas: o feminino através dos tempos.* Tradução William Lagos, Débora D. Vieira. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2013.

SANTAELLA, Lucia. Por uma semiótica das emoções: Medeia e o paroxismo da raiva feminina. In: *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning. 2005. p. 151-177.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SACRIFÍCIO DE UMA MÃE-ESCRAVA EM *MEDEA MINA JEJE* (2018), DE RUDINEI BORGES DOS SANTOS (1983)

Denise Rocha

INTRODUÇÃO

Dahomé, terra africana localizada do outro lado do “mar revolto”, é a pátria de Medea, que narra ao seu filhinho Age sobre tempos em liberdade. Na diáspora da região da comarca de Vila Rica, na capitania das Minas Gerais, a jovem escrava doméstica almeja uma vida melhor para seu menino, sem tormentos nas minas de ouro e caçadas de Jazão, capitão do mato, que perseguia escravos fugitivos com a matilha de cães furiosos.

Medea Mina Jeje, poema dramático de Rudinei Borges dos Santos, dialoga com *Medeia* (c. 413 a.C.). Escrita pelo grego Eurípedes (c. 480-406 a.C.), a peça aborda a loucura de uma esposa repudiada, feiticeira da nobreza, que deu fim à vida de seus filhos para magoar o antigo companheiro. A versão nacional da tragédia apresenta a vida de uma escravizada, na época da prospecção de ouro, no século XVIII.

Figura 1: Rudinei Borges dos Santos (1983)[1]

A escrava mãe, uma curandeira, que reverenciava os voduns jejes, sacrifica o seu pequeno filho com erva envenenada, para evitar que ele passasse a vida na condição de minerador nas úmidas e escuras profundezas da terra. Ela diz:

> Medea é nome da mãe do meu menino.
> Medea-preta.
> Escravizada e preta
> Na Vila Rica de Nossa Senhora de Pilar de Ouro Preto
> - arapuca.
> Medea nunca viu ouro.
> Medea não carece de ouro, aluvião.
> Medea não carece de pedra preciosa.
> (SANTOS, 2018, p. 3-4)

---

[1] Licenciado em Filosofia e Mestre e Doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo, Rudinei Borges dos Santos nasceu em Itaituba (PA). Poeta e dramaturgo, ele é diretor teatral e autor das peças: *Auto de São João* (2005), *Dentro é lugar longe* (2012/2013), *Agruras*: ensaio sobre o desamparo (2013), *Revólver* (2015), *Dezuó*: breviário das águas (2016), *Luzeiros* (2016), *Epístola 40*: carta (des)armada aos atiradores (2016), *Kaatinga* (2017), *Medea Mina Jeje* (2018), *Ser tão sem fim* (2018), *Grão* (2018), *Todo sacrifício feito em teu nome* (2018), *Transamazônica* (2019), *Despenhadeiro* (2019) e *Arrimo* (2020). Escreveu poemas: *Chão de terra batida* (2009) e *Memorial dos meninos* (2014). Recebeu o Prêmio Funarte de Myriam Muniz e foi finalista do Prêmio Shell de Teatro pela peça *Dezuó*: breviário das águas (RUDINEI, s.d., p. 1).

Apesar de sua identidade de cativa paupérrima, a jovem genitora, que nunca viu um pedaço do valioso metal amarelo e sequer almejava ter posse de algum, revela ser uma profunda conhecedora das propriedades das ervas e de suas aplicabilidades para curas externas e internas das pessoas aflitas: "Medea corre no campo à procura de erva. / Medea guarda erva escondida na parede de taipas. /Medea cura, com erva, aleijões. Dores adentro". (SANTOS, 2018, p. 4).

Escrava doméstica, lavadeira de roupas e carregadora de água, ela informa sobre sua miserabilidade e sua extenuante labuta diária, a do transporte de água para os donos:

> Medea coze o de comer pouco
> - pirão de farinha.
> Lava tacho no córrego.
> Lava indumento no córrego.
> Medea carrega cântaro dágua na cabeça.
> Medea carrega água dia todo.
>
> Meu menino é gente.
> Miúdo grão de terra.
> Jazão, capitãodomato.
> Miúdo como menino miúdo.
> (SANTOS, 2018, p. 3-4)

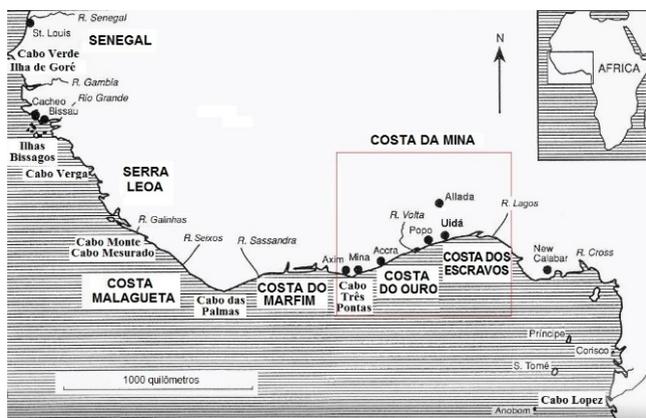
A Jazão, o perseguidor de cativos em fuga, Medea denomina Age de "Miúdo grão de terra", enfatizando que as raízes identitárias dele estão localizadas na superfície do solo e não no subterrâneo. Dessa forma, a mãe evoca o significado onomástico: "AGE (aguê). Vodum caçador deus da mata. Os animais estão sobre o seu controle. Durante as cerimônias para Age [...], seus vodunsis ficam empoleirados nos galhos das árvores" (DICIONÁRIO JEJE/VODUNS, s.d., p. 4). Portanto, a criança tem o nome de uma divindade de dois perfis humanizados: o primeiro remete ao seu reinado na natureza, na flora e na fauna e, o segundo, às práticas de um caçador.

O perfil da estrangeira Medea em terras brasileiras, personagem fictícia dramatúrgica, que representa mães escravizadas anônimas, será a

base do presente estudo, "Sacrifício de uma mãe-escrava: em *Medea Mina Jeje* (2018), de Rudinei Borges dos Santos". A análise será feita, segundo alguns elementos - peripetie, clímax e catástrofe - da concepção da tragédia de Aristóteles[2], presente na *Poética*, e a apresentação do histórico fluxo de escravizados da região da Costa da Mina, reino de Dahomé, para as lavouras e minerações nacionais.

DO REINO DE DAHOMÉ ÀS MINAS GERAIS: UMA DIÁSPORA TRANSATLÂNTICA

Figura 2: Costa da Mina, localizada na Costa da Guiné (Século XVII).
Adaptação de *Barbot na Guinea:* os escritos de Jean Barbot na África Ocidental 1678-1712.

---

[2] A concepção artístico-literária do trágico relacionado ao gênero teatral tragédia foi elaborada na obra *Poética*, de Aristóteles (384-322 a. C.): "[...] a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores e, que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções". (*Poética*, 1449b.). A partir de alguns elementos da tragédia grega serão revelados os percalços de *Medea Mina Jeje*, mãe escrava que cria Age, na diáspora brasileira.

Medea ao narrar para seu filhinho que era originária da "Terra doutro lado do mar revolto" (SANTOS, 2018, p. 2), de Dahomé[3], evoca o tráfico negreiro transatlântico, que ligava Brasil e África, durante o século XVIII. O comércio humano tinha se desenvolvido em Angola, mas, por causa de uma epidemia de varíola, fora deslocado para a Costa da Mina (atual Gana, Togo, Benin e parte da Nigéria). A referida região localizava-se entre os portos do rio Volta e do rio Lagos. A área abrangia o Castelo de São Jorge, a leste, a Costa do Ouro (porto de Mina) e a Costa do Escravos (Porto de Uidá) e o de Allada (Ardra ou Arda). Para comércio de produtos brasileiros (tabaco, aguardente etc.) e, depois, o tráfico humano, D. Pedro II (1648-1706) mandou construir o Forte de São João Batista de Ajudá.

O sobrenome da escrava, Mina Jeje, indica que ela pertencia a uma das nações (ardras, minas e jejes) falantes de uma das línguas gbé. O termo mina indica o porto de embarque e jeje era uma ou mais marcas étnicas, escarificações (sinal diacrítico), que eram inscritas nas faces de crianças bem novas (SILVA JR., 2016, p. 9), segundo Carlos da Silva Jr. no artigo *Ardras, minas e jejes, ou escravos de "primeira reputação"*: políticas africanas, tráfico negreiro e identidade étnica na Bahia do século XVIII.[4]

---

[3] O reino de Dahomé (atual Benim) da nação fon iniciou-se cerca de 1600 e terminou, em 1904, quando o último rei, Beanzim (reinado 1889-1894), foi derrotado pelos franceses e o seu reino foi anexado à França. O rei Agajá (1708-1740) conquistou Uidá (1727), que tornou o principal porto de fluxo de cativos para o Brasil, além do porto de Mina. Seu sucessor, Tebessú (r. 1740-1775), consolidou o comércio de escravos. No ano de 1750, ele enviou uma missão diplomática para Salvador, no ano de 1750, para fortalecer as relações políticas e comerciais. O rei Guezô (r. 1818-1858) foi o primeiro soberano que reconheceu a independência do Brasil, (REINO, s.d., p. 1).

[4] Os escravos de Dahomé eram trocados pelo ouro em pó ou em barra que tinha sido extraído por outros cativos no Brasil (LOPES; MARQUES, 2019, p. 7), de acordo com O outro lado da moeda: estimativas e impactos do ouro no Brasil no tráfico transatlântico de escravos (Costa da Mina, c. 1700-1750), de Gustavo A. Lopes e Leonardo Marques. Em 1767, Minas Gerais tinha 126.603 escravos, que correspondia a 60,7% da população total (ALMEIDA, 2001, p. 53), segundo Carla Maria C. de Almeida, em *Homens Ricos, Homens Bons*: produção e hierarquização social em Minas Colonial: 1750-1822.

A própria condição de se tornar escravizado e de ser levado para o outro lado do mundo, em uma viagem de confinamento e sofrimentos no porão fétido e infectado de um navio negreiro, já reflete a tragicidade da vida do cativo, como no caso de *Medea Mina Jeje*.

ECOS DA PRINCESA *MEDEIA* (C. 413 A. C.), DE EURÍPEDES, NA ESCRAVA MINA JEJE (2018), DE RUDINEI BORGES DOS SANTOS

O tema do infanticídio surge na peça teatral *Medeia*[5], do grego Eurípedes, situada na Idade heroica da Grécia, em Corinto, com os protagonistas, Jáson, Medeia e os dois filhos deles; o preceptor e a aia; Creonte, rei de Corinto; Egeu, rei de Atenas; o mensageiro e o coro de quatro mulheres. A ação começa com as raivosas atitudes de Medeia, feiticeira e estrangeira, contra Jáson e o rei Creonte, o qual exigiu o exílio dela com as crianças. A rejeitada esposa enviou os dois meninos até a madrasta com um presente mágico – um véu com o diadema de ouro – que ao ser colocado provocou um desmaio e o surgimento de chamas que mataram a moça. O desesperado pai abraçou a filha inerte, mas foi afetado pelo feitiço e sua carne saiu dos ossos. Jáson foi até Medeia para saber sobre o sortilégio e foi informado da morte dos filhos, apunhalados pela mãe, que se negou a entregar os corpos a ele. A tresloucada fugiu, em um carro flamejante, para o santuário de Hera, deusa das colinas, a fim de enterrar as crianças.

Ao ser repudiada por Jasón, Medeia caiu em depressão, segundo sua Aia: "[...] Medeia,/ a infeliz, ferida pelo ultraje invoca/ os juramentos, as

---

[5] Junito de Souza Brandão, na obra *Teatro grego*: tragédia e comédia, esclarece que: "A figura demoníaca de Medeia vinha atraindo Eurípedes desde 455 a.C. quando em suas *Políades* apresentou a bruxa que destruiu o velho Pelias. Até nós, porém, chegou somente a gigantesca tragédia *Medeia* [...] peça em que Eurípedes chegou à perfeição em mostrar que a Moira já andava cansada e que o destino do homem nasce do demônio que habita em seu peito [...]" (BRANDÃO, 2009, p. 63).

entrelaçadas mãos/ – penhor supremo [...]" (Eurípedes, *Medeia*, vv. 26-29)[6]. Ela faz "[...] dos deuses testemunhas/ da recompensa que recebe do marido/ e jaz sem alimento, abandonando o corpo/ ao sofrimento, consumindo só, em pranto,/ seus dias todos desde que sofreu a injúria do esposo; nem levanta os olhos [...]" (vv. 29-34). Sua serviçal temeu pelo pior, pois percebeu que ela também repudiava os filhos:

> AIA:
> Os filhos lhe causam horror e já não sente
> satisfação ao vê-los. Chego a recear
> que tome a infeliz qualquer resolução
> insólita; seu coração é impetuoso;
> ela não é capaz de suportar maus-tratos.
> Conheço-a e temo que, dissimuladamente,
> transpasse com o punhal agudo o próprio fígado
> nos aposentos onde costuma dormir;
> ou que chegue o extremo de matar o rei
> e o próprio esposo e, consequentemente, chame
> sobre si mesma uma desgraça ainda pior.
> Ela é terrível, na verdade, e não espere
> a palma da vitória quem atrai seu ódio.
> (vv. 45-57)

Rancorosa pelo final do matrimônio e insensível diante da tristeza das crianças por causa da ausência do pai, Medeia comete um ato sórdido: o derramamento do sangue do seu próprio sangue, a fim de se vingar de Jáson. Reminiscências desta tragédia de infanticídio chegam ao Brasil na reescritura mitológica de Rudinei Borges dos Santos, em 2018.

Na obra *Em Quatro Atos: perfis de jovens dramaturgo paulistanos*, Mariana Marinho, em entrevista com Rudinei, escreveu que: "Ser dramaturgo só se tornou uma alternativa concreta [para ele] tempos depois" (MARINHO, 2014, p. 126), fato que ocorreu depois do ano 2007, quando o

---

6 Todas as citações de *Medeia* são de tradução de Mário da Gama Kury.

jovem interrompeu seus estudos de Teologia e Filosofia no Seminário dos Missionários do Verbo Divino. Rudinei declarou:

> Eu escrevia poesia, algumas com características dramatúrgicas, com personagens, mas eu não me sentia dramaturgo. Só comecei a vislumbrar essa possibilidade quando senti que já havia ganhado voz própria na poesia e quando li *Esperando Godot*, pois vi que era possível escrever uma dramaturgia que não fosse tradicional e realista. (SANTOS *apud* MARINHO, 2014, p. 126-127)

A extensa obra teatral de Santos iniciou-se com o *Auto de São João* (2005) e dialogou, em 2018, com a tradição clássica de Eurípedes, ao escrever *Medea Mina Jeje,* ambientada na comarca de Vila Rica, na Capitania das Minas Gerais. Ela foi encenada, em 2018, segundo a dramaturgia e pesquisa teórica de Rudinei Borges dos Santos, direção, espaço cênico e direção de movimento de Juliana Monteiro, e concepção, atuação e produção de Kenan Bernardes que, como único artista, assumiu o protagonismo.

Figura 3: Cartaz de *Medea Mina Jeje*, com Kenan Bernardes, apresentação no SESC/SP, 2018.

O poema cênico é um monólogo de Medea, que tem poucas intervenções do narrador e de Jazão, o capitão do mato, e do coro. Não está dividido em atos, tampouco apresenta rimas, e sua estrutura é entrelaçada com as falas dos adultos. O espaço é múltiplo: Dahomé, localizado na costa ocidental africana (região litorânea com colina e campo) e Brasil, na borda oriental sul-americana (região interiorana com zona de mineração); e a época é o século XVIII. A ênfase climática está nos meses de chuva, de outubro a abril, que são propícios para a fuga, de acordo com os ensinamentos da mãe ao filhinho Age.

Medea Mina Jeje tem a estrutura de moldura, pois inicia-se com a apresentação da protagonista ao público e termina com a mesma fala, depois dela ter cometido infanticídio. A mãe fala com o menino, em tom confessional, sobre o cruel cotidiano deles, mas indica a possibilidade de outro tipo de vida, plena de liberdade, em outro lugar, no além mar. Afirma ser estrangeira, nascida em Dahomé, trazida para uma terra pedregosa com vales profundos, onde ambos vivem em um recinto mal iluminado e com paredes de taipa.

A mãe preocupa-se com o destino de Age por dois motivos: primeiro, a sua altura e, por isso, o risco de ser castrado, a fim de permanecer pequeno e ter o talhe ideal para trabalhar na estreita e baixa mina de ouro. E, segundo, os perigos de uma fuga para um quilombo, por causa dos violentos cachorros de caça que dilaceravam corpos de escravos evadidos. Medea o aconselha, várias vezes, a se preparar para escapar, em corrida desenfreada, em dia chuvoso. Ela, entretanto, tem plena consciência de que tal ação seria quase impossível e fatal, segundo as experiências de outros e as de suas próprias visões. Na véspera da emasculação do menino, ela decide matá-lo, colocando em sua boca a erva venenosa, evitando uma trágica existência na lavra subterrânea de extração de ouro.

Nas indicações cênicas, o autor recomenda um espaço minimalista central – um altar cerimonial de matriz africana em solo rústico – e distintos sons que sugerem dinâmicas da natureza, de pessoas e de animais em outros locais:

> Chão de folhas. Ao longe avista-se um galho suspenso e seco de árvore, altar ancestral para onde Medea sempre olha, em reverência aos voduns que venera. Em ocasiões espaças, ouvem-se sons de ventania, chuva, mar revolto, cães de caça, vozes de meninos, rangidos em assoalhos e gotículas de água em minas de ouro. O narrador avoca todas as figuras, como Medea e Jazão, capitão do mato. O texto pode ser encenado por vários atores. (SANTOS, 2018, p. 1)

A sonoplastia indicada evoca momentos da trajetória da escrava Medea: "mar revolto" (oceano Atlântico); "ventania" e "chuva" (longo período chuvoso do local em que vive); "rangidos em assoalhos" (sons acima de sua moradia no porão); "vozes de meninos" (Age e outros); "gotículas de água em minas de ouro" (umidade constante que pinga do teto da lavra) e "cães de caça" (animais treinados para farejar e estraçalhar escravos em fuga).

Diáspora da curandeira no Brasil

Medea não se apresenta como 'eu', mas, sim, como Medea, um nome que indica uma mãe estrangeira e desesperada, conforme a tradição iniciada com a peça de Eurípedes:

> Medea chegou aqui com um só menino.
> Age era o único menino de Medea.
> No ventre de Medea veio Age.
> Nasceu, depois, na travessia.
> Nasceu, depois, na embarcação.
> Nasceu, depois, no mar revolto.
> Atravessou, depois, do mar revolto até mina.
> Meio da mata, meio do campo rupestre.
> (SANTOS, 2018, p. 4)

Em nova etapa de sua vida sul-americana, na condição de forasteira forçada, a jovem mantém a tradição étnica do culto às divindades terrestres, aquáticas e celestiais do panteão ancestral de Dahomé, pedindo aos voduns Jeje por proteção, sabedoria e resiliência no cativeiro transatlântico.

Sacerdotisa, imersa na cosmogonia e sacralidade ancestral de raiz jeje, Medea detém poderes espirituais e materiais, pois conhece as propriedades das plantas medicinais, para o bem (cura de enfermidade físicas e psíquicas) e para o mal (envenenamento). Ela necessita de muita força e determinação para sobreviver às agruras no cotidiano da mineração em Vila Rica, lugar em que chegou com o filho recém-nascido e se conscientizou que o destino dele seria trabalhar na prospecção do ouro:

> No ventre de Medea veio Age.
> Nasceu, depois, na travessia.
> Nasceu, depois, na embarcação.
> Nasceu, depois, no mar revolto.
> Atravessou, depois, no colo da mãe do meu menino até mina.
> Cresce a caminho da mina
> Comoutrospretos Age a caminho da mina. [...].
> (SANTOS, 2018, p. 4)

As subterrâneas galerias, que guardavam aquele metal bendito para as autoridades e maldito para os escravizados, refletiam o horror, segundo Medea, que de forma didática e pausada, menciona o confinamento humano na lavra mal iluminada, mal arejada e úmida:

> Parede de terra.
> Mina.
> Escuro.
> Mina.
> Ar rarefeito.
> Mina.
> Candeeiro.
> Mina.
> Adentro.
>
> Mina.
> Um tanto mais adentro
> Mina.
> Cavar.
> Mina.
> (SANTOS, 2018, p. 4)

São retratos da exploração humana na mortífera engrenagem escravocrata, que reduzia pessoas a objetos e a animais de carga, bem como a aves prisioneiras. Trata-se de perversas imagens canoras que refletem metonímias do cativeiro:

> Gaiola com pássaros.
> Mina.
> Até pássaros morrerem
> E ar findar
> Até pretos correrem afora da mina até.
> De novoutras gaiolas.
> De novoutros pássaros.
> Mesmos pretos até.
> Dentro da mina, mesmos pretos até.
> Mesmo ar rarefeito.
> Mesma terra a arranhar unhas.
> Mesma terra a dormir no corpo.
> Encharcar rosto.
> Febre,
> Corpo caído no porão.
> Corpo apodrecido.
> Morto corpo.
> Corpo debaixo da terra.
> Mais um. Mais dois.
> Mais três corpos pretos até debaixo da terra. [...].
> (SANTOS, 2018, p. 4-5)

As profundezas das minas, denominadas de "gaiolas de pássaros", eram espaços funestos e sombrios de vida e morte para os mineradores destinados àquela labuta infernal até o final dos dias. Vitimados pelo pouco ar respirável e pelo contínuo esgravatar das paredes em busca do metal precioso, eles danificavam as unhas e o corpo, transpirando, de modo ininterrupto, em dias normais e em dias febris até a morte.

Guardiã dos segredos botânicos de sua etnia, Medea tem habilidades curativas que utiliza para mitigar os sofrimentos de seus irmãos escravizados. Em rito sagrado de cura, com erva na mão, ela profetiza melhorias:

Que cure tua febre erva.
Tuas pernas enervadas.
Tua vista embaçada.
Tuas cicatrizes no sexo roto.
(SANTOS, 2018, p. 5)

As lavras das Minas Gerais escondiam o metal dourado que brilhavam no nome da comunidade, Vila Rica, no altar magnífico da Igreja de Nossa Senhora de Pilar de Ouro Preto e nos sacros recipientes de ouro utilizados nos rituais católicos: a "âmbula" para guardar os santos óleos e o "ostensório" para expor a Santa Hóstia sobre o altar-mar e em procissões. (SANTOS, 2018, p. 3). O padroeiro é São Benedito de Palermo, de pele escura.

O cotidiano de Vila Rica reflete duas facetas: a opulenta vida dos brancos e a miserável vida dos pretos escravizados, que revela os ofícios por eles praticados como o da mineração, mas também o de tecelagem com algodão e paina, o de ferreiro, o de pedreiro, o de carpinteiro e o de carregador de cangalha, que é um artefato de madeira ou de ferro, colocado em animais para carregar cargas laterais, e que foi adaptada para o uso por escravos. Outra faceta sombria da soberba vila das Minas Gerais é aquela representada pelos visíveis objetos de contenção e de castigo para coibir atitudes e fugas: à palmatória; o libambo, a argola de ferro passada no pescoço; o vira-mundo, pesado grilhão de ferro para castigo e a gargalheira, argola ajustável presa ao pescoço (SANTOS, 2018, p. 3).

Além dos vis apetrechos para torturar escravizados, considerados rebeldes, os cativos em fuga eram aterrorizados por Jazão e sua matilha de cães violentos. Medea tem visões positivas com a evasão do menino, Age, durante a chuva, rumo ao mar ou a um quilombo, ao mesmo tempo em que vislumbra terrores pelo seu aprisionamento e punição:

[...] Age vai correr
Mar revolto até vai Age
- quilombo longe no meio da mata.
Nunca mais Age volta nos rumos da mina.
Só assim não castram Age.
Não matam menino

Com ferro das caveiras,
Andrajo da morte.
(SANTOS, 2018, p. 6)

Na mesma sequência das dantescas visões aparece o cruel Jazão que interpela a mãe e profetiza mortandades para o pequeno, mas tem de ouvir as réplicas emocionantes:

Medea,
Onde foi teu menino?
Onde foi tua cria?
Bichinho correu no mato?
Vão estraçalhar menino,
Medea,
Teu menino é bicho.
Né não, Jazão, capitãodomato.
Meu menino é gente.
Miúdo grão de terra.
Jazão, capitãodomato.
Miúdo como menino miúdo.
(SANTOS, 2018, p. 6)

O caçador de seres humanos retruca, alertando sobre o envio da matilha furiosa de animais e de homens no encalço de adultos e crianças que buscavam a almejada liberdade.

Medea,
Teu menino vai morrer,
Vai não, capitãodomato.
Medea,
Cães e homens mandei
Do teu menino
Atrás.
Mandei corda e ferro.
Teu menino vem dependurado.
Sem testículos.
Sem olhos.
(SANTOS, 2018, p. 6-7)

A ameaça de aprisionamento e castração do menino feita por Jazão não abalam Medea que profetiza: “Meu menino vai avistar,/ [...] Meu menino vai avistar mar revolto” (SANTOS, 2018, p. 7). Novamente o predador humano afirma:

> Nem um tanto,
> Medea,
> Teu menino
> Vai avistar cegueira na mina.
> Fardo pesado da mina.
> Ar rarefeito da mina.
> Teu menino vai cavar ouro.
> Até ouro até
> Ouro encher dedos de Jazão, capitãodomato.
> Dentes de Jazão até. [...].
> (SANTOS, 2018, p. 6-7)

O capitão do mato, que almeja ter anéis e dentes de ouro, sinais visíveis de prosperidade, é envolto em uma atmosfera plena de agouros das vozes do coro, que expressam ordens transcendentais, exigindo um infanticídio:

> Dizem em cochichos:
> Menino cresce mais alto que teto da mina.
> É preciso embriagar menino
> Que cresce mais alto que teto da mina.
> É preciso castrar menino.
> Arrancar fora testículos de menino.
> Só assim do menino
> Não nascerão outrosaltos meninos
> Como menino Age.
> (SANTOS, 2018, p. 5)

Trata-se de comandos espirituais para um tipo de rito: embebedar o menino e extirpar os testículos dele para que ele não possa crescer e nem procriar:

> [...] Amanhã na primeira
> Amanhã vão castrar menino.
> Jazão me diz que maior castigo

> A ser oferecido ao menino
> É viver vida toda
> Dentro da mina
> Feito um bicho que cava terra
> Sem que tenha filhos
> Tão altos como Age alto.
> Que menino curve ossos
> E adentre mina
> Comoutros pretos
> Dentro da mina. [...].
> (SANTOS, 2018, p. 7)

IMOLAÇÃO DE AGE

A informação sobre a planejada emasculação do pequeno Age (peripetie) leva a apreensiva mãe a decidir preparar o rito de sacrifício. Segundo o narrador: “Medea vai longe./ Adentra campo rupreste à procura de erva” (SANTOS, 2018, p. 5); (início do clímax). O coro auxilia a busca e exige, com instruções claras para que ela mate o seu menino e aqueles que vão nascer (auge do clímax):

> [...] Medea.
> De noitinha
> Vai até teu menino de noitinha
> Com um punhado de erva
> Do campo rupreste.
> Põe erva na boca do teu filho.
> Mata teu filho, Medea.
> Mata hoje teu filho.
> Que não matem amanhã teu filho
> Dentro da mina.
> Vida toda dentro da mina.
> Põe erva na boca doutros meninos.
> Medea,
> Põe erva na boca dos meninos que vão nascer.
> (SANTOS, 2018, p. 8)

O coro exige que a mortandade atinja também o capitão do mato: “Põe erva na boca de Jazão capitãodomato. /Mata Jazão também./ Mata,

Medea". Ela está pronta para o holocausto pessoal, com "Erva e água nas mãos" e "Espinho cravado na têmpora":

> Age, meu filho.
> Erva na boca de Age.
> Medea põe erva na boca de Age.
> Meu menino me olha.
> Um instante.
> Meu menino me olha firme.
> Corre firme dentro de si.
> Meu menino mastiga erva.
> Engole campo rupreste meu menino.
> Menino amarrado na boca da mina.
> Meu menino morre no meu colo.
> (SANTOS, 2018, p. 8)

Figura 4: Panteão dos voduns Jeje.

Após a tragédia consumada (catástrofe), Medeia Mina Jeje oferece seu menino aos voduns. Com o filhinho morto no colo, ela despede-se dele com reverencia aos espíritos de tradição ancestral em um simples altar, formado por um tronco seco de árvore, que simboliza o baobá, uma árvore com valor transcendental. A mãe inicia o ritual, formado por gestos,

palavras e formalidades, invocando Weveh Vodu, o maior e o mais antigo deus e prossegue com o chamamento de diversas entidades espirituais: as masculinas – Zaka, protetor e guardião da caça e da agricultura; Trompeka (feitiços); So Bragada (trovão); Agoye (conselhos); Huntio (morte); Hweve (luz e calor do sol); Oulissa (mar); Minoma (polaridade, vida e morte) e Gunokô (vento, memória e passado e auxiliar nos feitiços) – e as femininas - Djo (ar e atmosfera); Tsae (auxiliar do trovão); Sobo (mãe de todos e auxíliar no desencadeamento do trovão) e Ezili (amor) (SANTOS, 2018, p. 9).

Nessa consagração ritualística, Medea convoca também voduns de hierarquia inferior: as femininas (Yenu Hwanmlanyi e Buku: participantes do grupo de Sakpata, deus da terra e da varíola); Tisahe (auxiliar da deusa Aveji Da e do panteão do trovão) e Fhekenda (guardião do sol); e as masculinas (Huntio (vodum da morte); Jogorobosu (filho de Zomadonu, que tinha deformidade física, era a divindade das águas e chefe dos Tohousous) e Oulissa (habitante do oceano) (DICIONÁRIO JEJE/VODUNS).

Na cerimônia de entrega do corpo e da alma de Age às divindades superiores e inferiores, Medea acredita ter agido certo, ao ter sacrificado seu único filho, gerado em Dahomé, e nascido durante a travessia pelas águas revoltas do mar. Em nome da busca pela liberdade terrena e espiritual da criança, ela comete infanticídio, vendo a agonia provocada pelo envenenamento fatal. A mãe desejava que seu filho pudesse ser criança, ser livre:

> Age vai plantar na ribeira do córrego.
> Age vai banhar no córrego.
> Age vai brincar no córrego comoutros meninos.
> Age vai crescer homem alto.
> Vai crescer acima do teto baixo da mina douro Age.
> E vai dançar Age.
> Vai dançar a Nochê Naé e a Zomadonu.
> Avista lá Age.
> (SANTOS, 2018, p. 2)

CONCLUSÃO

Enquanto a dramaturgia grega, de Eurípedes, revela o cotidiano da realeza e o do oráculo, o poema cênico brasileiro mostra a vida de cativos em Vila Rica, imersos no tráfico negreiro, que explorava a mão de obra afro na diáspora atlântica, para enriquecimento da nobreza local e do rei português. As duas mães, a grega e a africana, praticam infanticídio, por motivos diferentes: a primeira, por vingança e, a segunda, por profundo amor.

Protagonista de *Medea Mina Jeje* (2018), de Rudinei Borges dos Santos, que termina em tragédia, a jovem mãe tornou-se escravizada em sua terra natal, Dahomé, por causa da engrenagem escravocrata internacional, consolidada na Costa da Mina. Curandeira, ela estabeleceu laços de solidariedade ao tratar enfermidades físicas e velar, espiritualmente, por pessoas escravizadas. Seu filhinho nasceu na condição de cativo, sem possibilidade alguma de alforria. A constatação de tal amargo destino, de que ele terminaria sua vida na desumana labuta da lavra subterrânea de ouro, a deixa profundamente angustiada. A notícia sobre a emasculação de Age a atinge profundamente (peripetie), e, por isso, a mãe busca ervas com veneno (clímax) e assassina a criança (catástrofe), que estava sentada em seu colo.

A condição de escravidão perpétua para Medea e seu filho tem elementos de tragicidade que revelam, de um lado, a desgraça, a infelicidade e a fatalidade e, de outro, uma resistência contra o cativeiro, em forma de procura de um tipo de liberdade, de encontro no “amontoado do baobá” (SANTOS, 2018, p. 2), sob as bênçãos das divindades Jeje.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carla Maria C. de *Homens Ricos, Homens Bons*: produção e hierarquização social em Minas Colonial: 1750-1822. 2001, Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética.* Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 2009.

DICIONÁRIO JEJE/VODUNS. Disponível em:< files.kwe-lekanjire.webnode.com.br>. Acesso em: 2 set. 2020.

EURÍPEDES. Medéia. In: *Medéia. Hipólito. As troianas*. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 17-78.

LOPES, Gustavo A.; MARQUES, Leonardo. *O outro lado da moeda*: estimativas e impactos do ouro no Brasil no tráfico transatlântico de escravos (Costa da Mina, c. 1700-1750), de Gustavo A. Lopes e Leonardo Marques. *CLIO*: Revista de Pesquisa Histórica, v. 37, p. 5-18, jul.- dez. 2019.

MARINHO, Mariana. Rudinei Borges dos Santos: Poesia em movimento. In: *Em Quatro Atos*: perfis de jovens dramaturgo paulistanos. São Paulo: Faculdade Casper Líbero, 2014. p. 118-141. Disponível em: <http://docplayer.com.br/84638708-Em-quatro-atos-perfis-de-jovens-dramaturgos-paulistanos.html>. Acesso em: 2 set. 2020.

REINO DE DAOMÉ. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Reino_do_Daom%C3%A9>. Acesso em: 2 set. 2020.

RUDINEI BORGES DOS SANTOS. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudinei_Borges_dos_Santos>. Acesso em: 2 set. 2020.

SANTOS, Rudinei Borges dos. *Medea Mina Jeje* (2018). Disponível em: <https://rudineiborgesblog.wordpress.com/2020/04/19/medea-mina-jeje/#content-wrapper>._Acesso em: 2 set. 2020.

SILVA JR., Carlos. *Ardras, minas e jejes, ou escravos de "primeira reputação"*: políticas africanas, tráfico negreiro e identidade étnica na Bahia do século XVIII. *Almanack*, Guarulhos, nº 12, p. 6-33, 2016.

ICONOGRAFIA

Figura 1- Rudinei Borges dos Santos (1983). Disponível em:< http://cidinhadasilva.blogspot.com/2020/05/25-autores-negros-do-teatro-brasileiro.html>. Acesso em: 2 set. 2020.

Figura 2- Costa da Mina, localizada na Costa da Guiné (Século XVII). Adaptado de *Barbot na Guinea:* os escritos de Jean Barbot na África Ocidental 1678-1712.

Disponível em: <http://www.costadamina.ufba.br/index.php?/conteudo/exibir/11>. Acesso em: 2 set. 2020.

Figura 3- Cartaz de *Medea Mina Jeje*, com Kenan Bernardes, apresentação no SESC/SP, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/SESCIpiranga/posts/1328307857275545/>.Acesso em: 2 set. 2020.

Figura 4- Panteão dos voduns Jeje. Disponível em: <http://minhanascao.blogspot.com/2010/10/classificacao-dos-voduns.html>. Acesso em: 2 set. 2020.

O ETERNO FEMININO EM MEDEIA: REVISISTAÇÃO DO MITO EM *NÓS, MEDEIA* (2003), DE ZEMARIA PINTO

Ana Maria Soares Zukoski

André Eduardo Tardivo

Wilma dos Santos Coqueiro

Muito breve, todavia,
a notoriedade há de falar
outra linguagem e não disporá
de elogios bastantes para nós.
Não vejo a hora em que se louvará
o nosso sexo e não mais pesará
sobre as mulheres tão maldosa fama
(Eurípedes, Medeia, vv. 472-478)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O MITO REVISITADO

Os mitos, sobretudo os oriundos da Grécia Clássica, despertam, ainda hoje, profundo interesse pelo que nos provoca terror, piedade ou mesmo simpatia. Por serem personagens demasiado humanos – mesmo quando se trata de deuses ou semideuses – refletem nossas angústias existenciais, nossos medos ancestrais e nossas fatalidades pessoais. Com efeito, de acordo com a estudiosa Jacqueline de Romilly (1998), a invenção da tragédia é um mérito célebre que pertence aos gregos e que – embora, como gênero característico da época clássica, tenha tido seu apogeu no séc. V a.C., e tenha entrado em decadência no início do séc. IV a. C. – continua com seu fascínio 25 séculos depois. Ainda hoje, autores, em diversas partes do mundo, tomam emprestados dos gregos temas e personagens, atualizando-os à luz dos novos tempos.

Como gênero, a tragédia é a forma literária específica de uma época em que a sociedade grega se dividia entre o poder dos deuses – ou seja, os

costumes e as tradições religiosas – e as novas leis humanas que começam a surgir com a constituição da Polis grega. Desse modo, de acordo com Remédios e Costa (1988), a tragédia é uma expressão poética que corresponde à situação do séc. V a.C., o que faz com que a religião politeísta, praticada pelos helenos, esteja intrinsecamente relacionada à situação política e econômica da Grécia. Para as autoras, "é da religião que vai surgir a mitologia a que os literatos e dramaturgos gregos recorrem" (REMÉDIOS; COSTA, 1988, p. 8).

Se a tragédia é um fenômeno circunscrito a uma época pagã, muitos autores discutem a impossibilidade de, como gênero, ocorrer em um mundo de concepção cristã. Contudo, o sentimento do trágico – enquanto experiência existencial – se transforma em cada época, sobrevivendo às diversas manifestações literárias, e ecoa na contemporaneidade. Para Romilly, em épocas de crise, verifica-se uma necessidade de se voltar à forma inicial do gênero. Desse modo, cada país imprime uma interpretação diferente ao sentimento do trágico. Assim, a autora explica que "não se trata simplesmente da fidelidade a um passado brilhante. É evidente que a irradiação da tragédia grega se prende à amplitude de seu significado, à riqueza de pensamento que os seus autores souberam imprimir-lhe" (ROMILLY, 1998, p. 7). Já Albin Lesky (1996, p. 23), por sua vez, elucida que "toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta".

Ao se refletir sobre a expansão do sentimento do trágico pelo ocidente, o que aponta para, conforme nos ensina Bornheim (2007), à compreensão do sofrimento como essência do trágico, constata-se uma evolução do seu sentido profundo. Nessa acepção, surge a figura do/da herói/na trágico/a que é aquele/a que, consciente ou inconscientemente, transgride uma lei aceita pela comunidade e sancionada pelos deuses. Entre as personagens trágicas constantemente reescritas temos, entre outras, Antígona, Electra e Medeia, ou seja, personagens femininas que alcançaram visibilidade em uma época predominantemente patriarcal.

No contexto de uma sociedade misógina e sexista, conforme nos descreve Rose Marie Muraro (1995, p. 96), na qual, "das meninas exigiam-se

silêncio, passividade e bom desempenho nos afazeres domésticos", a figura viril e implacável de Medeia, a princesa bárbara da distante região oriental da Cólquida, emerge como um símbolo dos poderes terríveis da feitiçaria e da cólera feminina.

Na *Teogonia* (vv. 991-1002), longo poema de Hesíodo, – poeta grego da antiguidade – Medeia aparece como coadjuvante nas aventuras de Jasão, inserida no ciclo narrativo dos Argonautas. É a partir de Eurípedes, dramaturgo trágico do séc. V a.C., que se cristalizou a imagem de uma personagem feminina forte, destemida e vingativa, com uma dupla natureza amorosa e destrutiva. Apresentada em 431 a.C., a peça não teve boa aceitação do público, obtendo o terceiro e último lugar no concurso dramático. Conhecido pela forte presença de personagens femininas em sua dramaturgia – Hécuba, Electra, Andrômaca, Helena, Ifigênia, são alguns exemplos – não causa surpresa a rejeição à peça que traz a figura feminina mais voluntariosa e inquietante da dramaturgia universal. Além de ser a única tragédia em que uma personagem que comete assassinato de sangue não é punida no final e sai triunfante, no carro do Sol, a peça acaba por se configurar como uma contundente denúncia da opressão e marginalização feminina, ainda que na época discussões como essas não figurassem como pauta nos âmbitos intelectual e social.

O caráter violento e a força poderosa de Medeia são descritos na tragédia de Eurípedes por meio da fala das personagens e por ela própria. A mulher apaixonada – que traíra a pátria e a família por amor a Jasão e fora covardemente abandonada por ele ao ser trocada por uma mulher jovem e filha de rei – é acometida por um intenso *pathos* que oscila entre o amor desmedido e o desejo de vingança como forma de reparação à humilhação sofrida. Ao ser mostrada como "alma indômita mordida pela dor" (preceptor, v. 127), "mãe odiosa" (Medeia, v. 129), "infortunada princesa estrangeira" (Coro, v. 148), "desditosa esposa soluçante" (Coro, v. 165), "Esposa em fúria" (Creonte, v. 308), "Essa mulher funesta" (Coro, v. 1430), "mulher de todas a mais odiada" (Jasão, v. 1509), "flagelo máximo" (Jasão, v. 1521) e "nojenta infanticida" (Jasão, v. 1538) – entre tantas outras designações – é delineado um caráter viril, violento e poderoso à personagem, o que não era comum naquela sociedade, na qual as mulheres

deviam ser submissas, passivas, “sem gosto ou vontade, nem defeito nem qualidade [...] [com] medo apenas” (BUARQUE, 1976, n. p.).

Um dos aspectos primordiais da obra de Eurípedes é que ela aborda temas universais como a violência e a busca por justiça em uma sociedade injusta, na qual a mulher – considerada sexo frágil e com a função de procriar – está sempre em desvantagem em relação ao elemento masculino. Dilacerada pela dor do abandono e da traição, “a princesa da Cólquida, que Jasão tirou de sua pátria e abandonou em terra estranha, é sobretudo a mulher que opõe à ofensa e ao sofrimento o caráter desmedido de sua paixão” (LESKY, 1996, p. 201). É nesse contexto, que após ser apresentada no prólogo pelo olhar de outras personagens, no párodo, a um coro formado por mulheres idosas de Corinto, Medeia ergue sua voz em um discurso essencialmente feminista que a torna símbolo da resistência feminina à dominação masculina e ressoa ainda hoje quando constatamos que “a longa noite patriarcal da humanidade está chegando ao fim. Está alvorecendo, mas o sol é visível apenas para uma minoria” (THERBORN, 2006, p. 195). No seu comovente e longo desabafo, são registrados aspectos dramáticos da condição feminina, como entre outros, a obrigatoriedade do dote para o consórcio conjugal, a objetificação e usurpação do corpo feminino por parte dos homens e o fardo da maternidade.

> De todas as criaturas que têm vida e pensam,
> somos nós, as mulheres, as mais sofredoras,
> De início, temos que comprar por alto preço
> o esposo e dar, assim, um dono ao nosso corpo
> – mal ainda mais doloroso que o primeiro.
> Mas o nosso dilema é se ele será mau
> ou bom pois é vergonha, para nós, mulheres,
> deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo).
> Depois, entrando em novas leis e novos hábitos,
> temos de adivinhar para poder saber,
> sem termos aprendido em casa, como havemos
> de conviver com aquele que partilhará
> o nosso leito. Se somos bem sucedidas
> em nosso intento e ele aceita a convivência
> sem carregar o novo jugo a contragosto,

então, nossa existência causa até inveja;
se não, será melhor morrer. Quando um marido
se cansa da vida do lar, ele se afasta
para esquecer o tédio de seu coração
e busca amigos ou alguém de sua idade;
nós, todavia, é numa criatura só
que temos de fixar os olhos. Inda dizem
que a casa é nossa vida, livre de perigos,
enquanto eles guerreiam. Tola afirmação!
Melhor seria estar três vezes em combates
com escudo e tudo, que parir uma só vez!
(*Medeia*, vv. 258-283)[1]

De fato, esse discurso da protagonista – que recebe o assentimento do coro formado por mulheres, o que remete ao conceito contemporâneo de *sororidade* feminina – continua muito atual, sobretudo quando se discute os direitos femininos e o mito da maternidade. Talvez daí advenha o fascínio de autores clássicos e contemporâneos que revisitaram o mito: além de Eurípedes, a personagem foi também representada em tragédias de Ésquilo e Sófocles – os outros grandes dramaturgos da tragédia clássica – mas, infelizmente, os textos não chegaram até nós. Ademais, Ovídio (sec. I a.C.), Sêneca (sec. I d.C.), Pierre Corneille (sec. XVII) e Heiner Müller (sec. XX) criaram versões acerca da história dessa fascinante personagem trágica. Muitas foram as Medeias latinas criadas por heterogêneas penas. Entre as revisitações latinas dessa personagem, destacamos: *Medeia desterrada*, de Ênio; *Medo*, de Pacúvio; *Medeia ou Argonautas*, de Lúcio Ácio; *Argonautas*, de Varrão de Átax; *Fábulas*, de Higino; *Os argonautas*, de Valério Flaco; *Medeia*, de Hosídio Gueta; *Epigramas*, de Ausônio e *Medeia*, de Dracôncio. No Brasil, temos entre as reescritas do mito, a emblemática peça *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, definida pelos autores, no prefácio, como "uma tragédia da vida brasileira". Outras versões do mito são encontradas em *Além do rio (Medea)* (1957), de Agostinho Olavo; *Anjo*

---

1 Tradução Mário da Gama Kury.

negro (1947), de Nelson Rodrigues; *Des-Medeia* (1995), de Denise Stoklos; *Memórias do mar aberto (Medeia conta sua história)* (1997), de Consuelo de Castro, *Medéia Masculina (José Medeia)* (1998), de Carlos Henrique Escobar; *Medeia* (2014), de Sérgio Roveri; *Lâmina* (2015), de Tonny Greg; *Medeia Mina Jejê* (2017), de Rudinei Borges; *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô; *Medeia negra* (2018), de Márcio Marciano e Daniel Arcades e *Nós, Medeia*, de Zemaria Pinto (pseudônimo do literata e professor amazonense José Maria Pinto de Figueiredo), publicada em 2003, e *corpus* de análise desse trabalho.

MEDEIA EM TRÊS TEMPOS E SEMPRE: UMA HISTÓRIA DE AMOR E DE FÚRIA

O motivo de ainda hoje a obra de Eurípedes ser constantemente revisitada deve-se, além da circunstância de trazer um debate atemporal sobre a condição feminina, ao fato de que o "o carácter complexo da protagonista, simultaneamente enigmática e dominadora, exerce um fascínio quase inexplicável sobre os espectadores e leitores de todos os tempos" (FERREIRA, 1997, p. 84).

Em *Nós, Medeia*, de 2003, o escritor amazonense Zemaria Pinto, ao colocar três mulheres, em lugares e tempos diferentes, vivenciando a mesma situação de abandono e desamparo, propõe uma reflexão acerca da opressão que ainda paira sobre as mulheres nesse limiar do séc. XXI, atualizando a tragicidade das temáticas de amor, ciúme e honra explícitas na obra de Eurípedes. Com efeito, para ressaltar a trágica condição feminina, a ação dramática se passa em três planos temporais e espaciais diversos, sejam eles: (1) plano mítico (sociedade clássica grega), (2) plano medieval (contexto da *Santa Inquisição*) e (3) plano contemporâneo (sociedade brasileira do séc. XXI).

Em uma aproximação entre a Medeia de Eurípedes e a obra contemporânea predomina o tom de denúncia. De um lado, na tragédia grega, tem-se a caracterização de uma sociedade essencialmente patriarcal e misógina, na qual a voz de Medeia se ergue como um contraponto a essa

configuração. Sendo considerado o primeiro discurso feminista da dramaturgia, Medeia consegue a empatia do coro formado por mulheres idosas coríntias. Por outro lado, na peça contemporânea *Nós, Medeia*, cujo contexto de produção é uma sociedade considerada pós-patriarcal – mas ainda marcada por resquícios misóginos herdados de séculos de patriarcado – a recuperação do mito da princesa bárbara e terrível infanticida é encenado por meio da reescritura de Zemaria Pinto, abordando conflitos relacionados ao gênero que assolam, desde sempre, a figura feminina.

Antes de abordarmos especificamente cada Medeia, vale ressaltar a presença do coro, que permeia todos os planos da peça brasileira. Ao passo que o texto de Eurípides apresenta um coro composto por mulheres, o coro de Zemaria Pinto apresenta-nos uma repartição entre jovens e velhos, composto cada um por um homem e uma mulher. O coro adequa-se, linguisticamente, a cada plano da peça de teatro, cumprindo diversas funções como o aconselhamento e o insuflamento de Medeia realizado por velhos e jovens respectivamente e, também, o estabelecimento de diálogo com o interlocutor, apresentando cada uma das Medeias:

> CORO:
> – A nossa Medeia mítica
> ainda sente saudades dos tempos matriarcais,
> quando o senso das mulheres
> promovia o equilíbrio,
> até que a força das guerras
> criasse o patriarcado,
> e dentro deste o machismo.
>
> Mas a Medeia inquirida,
> ao contrário, olha pra frente
> e desafiando o seu tempo
> sonha com um tempo melhor:
> outro deus, outra ciência,
> e, por que não?, outro homem,
> menos canalha que aquele
> que lhe deixou na pior.
>
> E a nossa contemporânea,

aquela que poderia
estar aí, na plateia?
ah, Medeia, desmedeia,
mito virado do avesso,
osso, pó, fuligem, resto,
mera sombra de mulher,
de quem herdaste esse medo?
(PINTO, 2003, p. 77-78)

Note-se que a apresentação não se limita ao seu propósito, considerando que para além de apresentar, o coro também tece contundentes análises sobre cada uma das Medeias, demonstrando como o mito perpassou e continua atual em todas as sociedades.

No plano mítico, percebe-se uma recuperação mais fiel da tragédia de Eurípedes, apresentando o enredo tal qual a tragédia grega. Desse modo, a Medeia Mítica é caracterizada como "princesa dos sortilégios, maga senhora de encantos" (PINTO, 2003, p. 19), o que sugere que a construção dela nesse plano temporal é consoante a visão do escritor grego, isto é, a Medeia revisitada pelo escritor brasileiro também desfruta de um caráter forte e insubordinado: "– Devo assistir à traição, calada e contemplativa, feito uma cabra desgarrada do rebanho? Não, mil vezes, não! [...] De minhas mãos nascem sortilégios de curas. Mas destas mesmas mãos também brotam malfazejos" (PINTO, 2003, p. 25-26). A postura enérgica, notadamente, afastada da submissão, destoa do ideal feminino esperado na época, e até mesmo na contemporaneidade, isto é, a aceitação da soberania masculina como algo inerente aos homens. Da mesma forma que a Medeia de Eurípedes "denuncia a condição da mulher na patriarcal sociedade grega" (DUARTE, 2013, p. 197), os contornos míticos apresentados pela Medeia brasileira reforçam esse caráter de denúncia, sugerindo que a perpetuidade da condição feminina remonta a tempos imemoriais.

Apesar de apresentar o enredo bastante próximo daquele apresentado por Eurípides, a presença da Medeia Mítica nos permite estabelecer paralelos comparativos entre as três Medeias representadas, considerando que, de acordo com Gouvêa Junior (2014, p. 17), "na esperada transformação dos tempos, os enfoques recebidos por Medeia de cada autor

foram, de algum modo, bastante diferentes, moldados, decerto, pelas necessidades da época, mas também pelas idiossincrasias dos artistas". A postura do crítico ilumina a importância das diferentes representações, cada uma com a sua particularidade, a fim de reacender a tragicidade perene que a tragédia de Eurípides carrega. Assim, a presença de três Medeias em uma mesma peça convida os/as leitores/as e expectadores/as a refletirem acerca da construção de cada uma delas, pensando sobre suas semelhanças e diferenças.

No plano medieval, Medeia adquire contornos associados à resistência e luta, considerando que o contexto abordado se trata da Inquisição. Destaca-se, portanto "a condição de feiticeira de Medeia que, do mesmo modo que a sua origem estrangeira, jamais seria afastada de sua personalidade" (GOUVÊA JUNIOR, 2014, p. 10). Todavia, pode-se tomar a condição de feiticeira como uma moeda de duas faces, dado que a personagem grega de fato era dotada com poderes mágicos. No entanto, faz-se necessário considerar o contexto da Inquisição, que condenava todas as mulheres destoantes do ideal pressuposto como bruxas. Assim, a Medeia Medieval é duplamente considerada como feiticeira, tanto pelos seus poderes, mas sobretudo pela sua insubordinação e irreverência diante dos padrões sociais estabelecidos.

A presença da Igreja é bastante significativa considerando que ela legitimou a ascensão e permanência do patriarcalismo. Muraro (1995, p. 72) afirma que "os dois primeiros capítulos do *Gênese* [tornam-se] o texto básico do patriarcado". Sendo uma aliada para a corroboração do ideário que atribuía a inferioridade às mulheres, o texto bíblico apresenta Eva como a motivadora da expulsão do Paraíso, sendo as mulheres consideradas, nas culturas patriarcais, "associadas à sedução, à traição e ao levar o homem para caminhos que os conduzem à derrota e à morte" (MURARO, 1995, p. 66).

Percebe-se na peça, por meio do personagem Cardeal, que tal ideário é utilizado para condenar Medeia e inocentar Jasão: "– Já não és esposa de Jasão. Uma licença especial de Sua Santidade liberou-o dos votos [...] Para que ele possa casar-se com quem lhe aprouver. Jasão é um homem de bem, um servidor leal de sua pátria e tem todo o direito de constituir uma

família" (PINTO, 2003, p. 37). A conivência da instituição religiosa para com a conduta de Jasão ratifica a noção de superioridade masculina, permitindo ao/a leitor/a expectador/a compreender como as malhas de poder servem para facilitar, no caso de Jasão, ou dificultar a vida, no caso de Medeia.

À medida que no plano medieval Jasão é construído como um cidadão de bem, seguidor dos preceitos religiosos e sociais, Medeia adquire contornos maléficos na visão do Cardeal: "Mas ele deu-se conta de estar sendo apenas um joguete nas mãos do Demônio. E tu foste o veículo de que se serviu o Demônio para tentar subjugar Jasão" (PINTO, 2003, p. 38). Ocorre a inversão dos papéis. De vítima, Medeia torna-se algoz, sendo responsabilizada por sua desgraça, libertando, desse modo, Jasão de qualquer tipo de culpa. Mesmo lhe sendo atribuídos caracteres demoníacos, nota-se que Medeia é antes descrita como objeto utilizado pelo Demônio. Assim, a personagem é objetificada, isto é, transformada em objeto, conforme Bonnici (2007).

Essa objetificação vem ao encontro do ideário social defendido pela Igreja, por meio do Cardeal: "Estás outra vez blasfemando. A mulher é um complemento do homem. Não deve competir com ele. É um apêndice, importantíssimo na reprodução da espécie. Isso está nos livros sagrados" (PINTO, 2003, p. 43-44). Reduzida a mero receptáculo na reprodução, visualiza-se uma visão de maternidade como compulsória, isto é, necessária para manter o estabelecimento da sociedade como tal. A ideia de que a mulher complementa o homem encontra respaldo no *Gênese*, como ratifica Muraro (1995, p. 71), ao discorrer sobre o fato de Eva ter sido criada a partir da costela de Adão, pois "assim, ela poderia ao mesmo tempo ser igual ao homem, mas submissa a ele desde o início".

Assim como na Medeia de Eurípedes e na Medeia Mítica, a Medieval também dispõe de uma construção enquanto uma personagem extremamente forte que renega e rompe com os ideários de feminilidade e maternidade por meio de suas atitudes. No que diz respeito à maternidade, ela a renega de duas formas: a primeira desassociando o sexo da procriação: "Vós não sabeis o quanto é gostoso amar com amor e fazer sexo por prazer e só por prazer" (PINTO, 2003, p. 61-62), o que demonstra uma visão a frente

de seu tempo, enxergando no ato sexual fonte de prazer e não de procriação, isto é, de maternagem. E a segunda diz respeito à condenação dos filhos à fogueira: "Era inevitável. Se chegou também o dia dos meus filhos, que assim seja. Não devo sofrer por isso. Quem deve sofrer é Jasão, que nada poderá fazer para demover o Cardeal da ideia de que os seus filhos são a encarnação do Demônio" (PINTO, 2003, p. 104). Ressalta-se que a ideia de que os filhos são sementes da encarnação adveio de Medeia, o que a responsabiliza pela morte na fogueira dos dois filhos. Desse modo, a tragédia grega é atualizada, mas sem demover a tragicidade, isto é, Medeia Medieval também mata os filhos, rompendo com o ideário acerca da maternidade como proteção e sacrifício. A falta de emoção ante a perspectiva de queimar ao lado dos filhos também corrobora para a ruptura desse ideal e para a construção enquanto uma protagonista impetuosa.

Medeia, no plano medieval, ainda lança luzes sobre a condição feminina, a partir de um prisma crítico: "Mal aprendi a ler em minha língua natal, como poderia ler em latim? Às mulheres reservam sempre o pior lugar à mesa e não lhes é facultada a busca do conhecimento. Somos menos que coisas. Não nos deixam crescer" (PINTO, 2003, p. 43). Mesmo diante de tantas adversidades enfrentadas no período medieval, sobretudo com a intensa influência religiosa, percebemos que Medeia não se deixa sucumbir, demonstrando ser uma mulher à frente de seu tempo.

Ao debruçarmo-nos sobre o plano contemporâneo da peça, o mito de Medeia ganha novos contornos sem, contudo, deixar o aspecto da fúria feminina, de modo que a princesa comparece como símbolo da resistência feminina à dominação masculina. Chama-nos a atenção a representação da mulher que consome bebida alcoólica e aproveita a vida como melhor lhe convém, fato que é usado como artifício por Jasão para lhe tirar os filhos: "vou alegar tuas bebedeiras, teu comportamento desregrado, tua inconstância no trabalho. Vou provar que tu não és mãe de verdade" (PINTO, 2003, p. 89). É evidente que o caráter subversivo da mulher se destaca, não tanto por suas práticas – dado que todos os sujeitos são, em essência, livres – mas sim pelo fato de, ao se comportar como homem, ser repreendida. Nesta ameaça de Jasão fica explícito o constatado por Leite

(2019, p. 102) de que “é preciso muito pouco para ser considerado um paizão. E é preciso muito pouco para ser considerada uma péssima mãe”.

A representação feminina, aqui, centra-se em desconstruir a imagem de mulher pura e submissa ao construí-la como um sujeito que tem relação com a bebida alcoólica e o sexo próxima à delegada aos homens. Tal condição aponta para a equivalência entre os gêneros, embora ainda exponha os diferentes julgamentos de condutas, como denuncia a própria protagonista: “mulher que trai é galinha, homem que trai é machão. Aliás, homem nem trai, homem tem caso, namora, no máximo, tem amante...” (PINTO, 2003, p. 73). É significativo que esta representação contemporânea não apenas recupere o arquétipo feminino de fúria em suas ações, mas que o verbalize denunciando as amarras patriarcais que contemporaneamente se fazem presentes. Ora, ao considerarmos que às mulheres sempre fora cerceado o direito à voz, é notório que a possibilidade de expor publicamente, sem rodeios ou aforismos, sua revolta funciona como artefato de subjetivação feminina e expõe que as mulheres não aceitam mais passivamente as práticas machistas.

“– Deves é dar um tempo na bebida, mulher. Lembra-te de teus filhos, que ainda vão precisar de ti por muitos anos” (PINTO, 2003, p. 13). Nessa fala de Egeu explicita-se a forma como a maternidade pode assumir um aspecto de cerceamento das ações femininas, pois as mulheres devem priorizar o cuidado com os/as filhos/as em detrimento de si próprias. Logo, o fato de beber – desconsiderando aqui, todos os malefícios do alcoolismo – dificulta a dedicação exclusiva para com os filhos, além de relegar à mulher esses cuidados em detrimento da cooperação paterna.

Considerada pilar para as funções femininas, a maternidade, neste plano da peça, ganha novos contornos ao expor não só a evolução histórica da família, mas, sobretudo, a relação entre mães e filhos/as evidenciando o que Badinter (1985, p. 365) assevera, isto é, de que inexiste uma “conduta universal e necessária da mãe. [...] Tudo depende da mãe, de sua história e da História”. Logo, é perceptível a revolta de Medeia com a maternidade ao afirmar que os filhos “vão me sugar até a última gota de sangue, depois fazer como o pai. Me dar com o pé na bunda e me trocar por outra” (PINTO, 2003, p. 13). Ao projetar nos filhos o comportamento do marido, nota-se

que eles não apenas fazem-na lembrar do marido como também enquadrarem-se como a extensão do comportamento de Jasão que tanto desaprova. É evidente, entretanto, que o fato de matar os filhos muito pouco – ou quase nada – tem a ver com uma possível recusa à maternidade ou que seja resultado da relação no par mãe/filhos, antes vislumbra-se o desejo de ceifar a vida das crianças como resultado da ânsia de afetar o marido, pois "É a coisa que ele mais ama, aqueles meninos..." (PINTO, 2003, p. 106). Outrossim, como apresenta Vieira (2010), o crime cometido neste plano pela protagonista, como na peça de Eurípedes, é antes gerado pela ingratidão do marido ambicioso e egoísta que do ciúme de ser trocada por outra mulher.

Quando pronuncia: "Dilaceraste meu coração, Jasão, mas o mal que fazer a eles é muito mais profundo: vai se refletir na personalidade deles. Crescerão tristes, tímidos, sem uma referência masculina..." (PINTO, 2003, p. 90), entrevê-se a maneira com que a ausência paterna pode incorrer em prejuízo para os filhos. Por outro lado, é evidente que muitas mães/avó/tias/madrinhas, ao redor do mundo, educam seus filhos perfeitamente bem sem a presença dos pais, entretanto, chamamos a atenção pela súplica de Medeia que faz coro às inúmeras mães que são abandonadas e/ou trocadas por outras ficando com o fardo da maternidade.

A fúria da princesa contemporânea, como no plano mítico, recai sobre o fato de ser ela o esteio não só da família, mas, principalmente, ser quem impulsionou o companheiro para o reconhecimento. É significativo que Medeia denuncie ter sido de Jasão a vontade de se casar (p. 15), dado que elucida como o casamento, não rara as vezes, aprisiona as mulheres e limitam suas ações no plano público, ratificando o postulado de Muraro (1995), segundo o qual às mulheres, destinou-se o domínio privado, restringindo suas ações ao ambiente doméstico e à reprodução. Meruane (2018, p. 34), por sua vez, afirma que enquanto o casamento contribui para o fim da participação feminina no âmbito público, os filhos selam, definitivamente, "as portas de sua nova prisão: a responsabilidade da mulher-mãe era cuidar da prole a portas fechadas, enquanto o homem saía para a rua para intervir na vida que transcorria agitadamente fora do lar".

A fúria feminina denuncia, também, o cerceamento das atitudes de Medeia, posto que "Foi ele que quis casar" (PINTO, 2003, p. 15), no qual o homem utiliza o matrimônio como artefato para reduzir a ação da esposa no âmbito público:

> MEDÉIA:
> [...] O jovem marinheiro Jasão (*Cospe*) achou sua âncora de vida no casamento com a mulher madura, experiente, funcionária de carreira, futuro brilhante pela frente. E foi construindo sua própria vida em paralelo [...] e sabe quem era o cérebro por trás de tudo, seu Egeu? Sabe, seu Egeu, quem transformou aquele maldito mecânico franzino e sujo de graxa num elegante e bem-sucedido empresário do ramo de autopeças? Ah Jasão, Jasão, depois de doze anos sugando meu corpo, minha mente, minhas forças (*puf!*), me troca por uma estudantezinha de segundo grau. (PINTO, 2003, p. 15-16)

Podemos associá-la, desta maneira, ao esteio do lar e das conquistas do esposo; todavia, diferentemente de outras épocas em que as mulheres eram reduzidas a colaboradoras silenciosas para o sucesso masculino – como não nos lembrar da clássica, porém misógina, frase: por trás de todo grande homem existe uma grande mulher? – Medeia revolta-se e impõe-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa vez Calvino disse que "um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (2007, p. 11), logo, ontem, hoje e sempre, os mitos sempre colaborarão para o entendimento da sociedade e nos mostrarão as inúmeras facetas da natureza humana posto que "são histórias que se contêm, cortam, remendam, recontam" (PINTO, 2003, p. 126) e independem de nossa vontade.

Nessa releitura da peça de Eurípedes, em todos os planos, Pinto mostra-nos o poder da fúria feminina e sua relação com o abandono masculino. Se, para o senso comum, o infanticídio cometido pela princesa põe soar como ressentimento de mulher abandonada; por outro lado são explícitos os meandros da relação entre os gêneros que denuncia por meio

de seus atos e, no caso do plano contemporâneo, verbalizando suas insatisfações.

Sobrevivendo a tantos séculos e moldando-se a diversos contextos sócio, econômicos e culturais, Medeia nos traz discussões caras às mulheres e mostra-nos o quanto ainda precisamos desanuviar este céu patriarcal que insiste em condenar comportamentos que, praticados por homens, são minimizados se não desconsiderados pelo grande público. As Medeias construídas por Zemaria Pinto, nestes três planos, deixam evidente o quanto o tema é e permanecerá atual ao mesmo tempo em que projeta o público feminino a reivindicar sua atuação em um mundo construído e dirigido para atender exclusivamente aos homens.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado:* o mito do amor materno. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista:* Conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BUARQUE, Chico. Mulheres de Atenas. In: *Meu caro amigo*. São Paulo: Philips Records, 1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8mSVhw_4uT4 . Acesso em: 12 ago. 2020.

BORNHEIM, Gerd. "Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico" In: *O Sentido e a Máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 69-92.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COSTA, Lígia Militz; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A Tragédia*: Estrutura e História. São Paulo: Ática, 1988.

DUARTE, Adriane da Silva. Introdução: Eurípedes e a Medeia. In: DUARTE, Adriane da Silva (apresentação geral). *O melhor do teatro grego*: Prometeu Acorrentado, Édipo-Rei, Medeia, As Nuvens. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. pp. 195-199.

EURÍPEDES. Medeia. In: DUARTE, Adriane da Silva (apresentação geral). *O melhor do teatro grego*: Prometeu Acorrentado, Édipo-Rei, Medeia, As Nuvens. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. pp. 200-270.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. A fúria de Medeia. *HVMANITAS* - Vol. XLDC, 1997. pp. 61-84.

GOUVÊA JUNIOR, Márcio Meirelles. Apresentação. In: GOUVÊA JUNIOR, Márcio Meirelles (org). *Medeias latinas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 9-37.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LEITE, Tayná. *Gestar, parir, amar*: não é só começar. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. J. Guinsburg, Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MERUANE, Lina. *Contra os filhos*: uma diatribe. Tradução Paloma Vidal. 1a. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

MURARO, Rose Marie. *A mulher do terceiro milênio*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995.

PINTO, Zemaria. *Nós, Medeia*. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2003.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

THERBORN, Göran. *Sexo e poder*: a família no mundo, 1900-2000. Tradução Elizabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro de horror. In: EURÍPEDES. *Medeia*; edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 157-176.

PROMETEU ACORRENTADO E LIBERTADO: DE ÉSQUILO A LÚCIO CARDOSO

Mellyssa Coêlho de Moura

Orlando Luiz de Araújo

INTRODUÇÃO

> Nesta letargia perdi tudo, até a própria identidade.
> (Lúcio Cardoso)

O titã Prometeu permanece vivo mesmo após eras de seu confinamento acorrentado no rochedo na Cítia, especialmente, na mente dos poetas e escritores. Sua condenação lhe foi atribuída devido ao seu maior feito contra os deuses: a desobediência à ordem direta do supremo Zeus, por meio do roubo do fogo proibido e da manutenção da sobrevivência dos mortais. A partir de então, essa figura mitológica se tornou símbolo da criação da humanidade e da liberdade do indivíduo, bem como da luta contra a tirania da entidade regente.

O relato do titã que ousou se impor às ordens de uma divindade superior é apresentado primeiramente pelo poeta grego Hesíodo (VIII-VII a.C.), em *Os trabalhos e os dias* e na sua *Teogonia*, que o caracteriza como trapaceiro e ludibriador, por ter enganado Zeus em uma oferenda e ter roubado o fogo proibido em benefício aos mortais. Posteriormente, Prometeu recebe o poder da fala nos relatos do dramaturgo grego Ésquilo (VI- V a.C.), na qual temos uma versão prometeica que segue Hesíodo, mas não se limita a sua representação traiçoeira. O poeta ilustra no seu *Prometeu Acorrentado* (V a.C.) não apenas as penas e as lamúrias do filho de Jápeto, resultante de sua transgressão divina, mas também os benefícios dessa rebeldia para a sobrevivência da frágil raça dos mortais, que só a partir de então adquiriu a consciência de si no mundo.

Desse modo, tem-se que a figura mitológica de Prometeu, constituída primordialmente pelos relatos gregos de Hesíodo e Ésquilo,

serve como grande fonte de inspiração literária para os autores que buscam no titã, ladrão do fogo e criador da humanidade, o símbolo idealizado da liberdade. Nas consideráveis ampliações do mito, que ganha popularidade especialmente através da imaginação dos românticos do século XIX, Prometeu se torna mártir e símbolo do nascimento da consciência humana, sendo a sua resistência e sobrevivência exaltadas e celebradas por todos aqueles que se apropriam do titã como fonte de inspiração. Já que, de tal modo, o mito é "[...] forma viva que nasce do diálogo do homem com a natureza, viceja, e nem sempre morre porque aproveitada e fixada pelos poetas" (ROSA; SILVA, 1999, p. 142), nesse sentido, a imortalidade de Prometeu se renova em cada século de sua existência, através da imaginação poética e literária daqueles que ousam perpetuar a sobrevivência do titã.

É por meio desse ideário da reprodução da tópica do mito de Prometeu, que se almeja situá-la no âmbito da dramaturgia brasileira, especificamente na obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968). Permanecendo "durante anos como um de nossos intelectuais mais desconhecidos [...] tendo produzido romances e novelas, ele foi contista, poeta e também compôs peças teatrais e roteiros cinematográficos" (SANTOS, 2017, p. 28). Embora a divulgação de suas obras se concentre em seus romances, a publicação do volume *Teatro reunido* (2006) traz pela primeira vez ao público a experiência com o texto dramático cardosiano, que presenteia o leitor com oito peças de teatro, dentre elas, a obra de interesse do estudo em questão, *Prometeu Libertado*.

Destarte, a existência de releituras do mito de Prometeu na literatura brasileira, especialmente na dramaturgia de Lúcio Cardoso, põe em questão o conceito de "reescritura", definida por Samoyault, em sua obra *Intertextualidade* (2008), não apenas como ferramenta de repetição, mas de continuidade mitológica através da reinterpretação subjetiva do escritor.

Diante disso, objetiva-se analisar a peça *Prometeu Libertado*[1] à luz da intertextualidade entre seu texto e a tragédia *Prometeu Acorrentado* (V a. C.) do poeta grego Ésquilo, visando analisar a reescritura do mito, pelo autor mineiro, não como uma mera repetição, mas como uma continuidade que se desloca em tempo e espaço para se adaptar ao século em que se é reescrito. Por fim, deseja-se refletir acerca do Prometeu de Cardoso e de seus questionamentos da faceta do divino e do mortal, que fazem emergir a reflexão profunda entre a identidade do ser que se funde à sua condenação, e que, por fim, se liberta das amarras de sua própria consciência, matriz existencial da escritura cardosiana.

PROMETEU ACORRENTADO

O mito do titã rebelde que desafiou o pai dos deuses ao roubar o fogo para a sobrevivência da humanidade, prospera na arte e na literatura desde a Grécia antiga até os dias atuais. Os presentes de Prometeu aos mortais, da manutenção da sobrevivência e da cultura ao avanço tecnológico, juntamente com a maldição que se seguiu à iluminação da humanidade, desenvolveram a base de uma personificação poética e poderosa da condição humana (DOUGHERTY, 2006). Seja como símbolo de rebeldia, de liberdade, ou de desenvolvimento da *techné*, a vitalidade do mito de Prometeu na literatura se mantém firme devido à sua flexibilidade de adaptação, seja em contextos artísticos, históricos e literários.

Distinto como aquele que ousou confrontar as ordens de uma divindade superior, Prometeu é apresentado primeiramente pelo poeta grego Hesíodo (VIII-VII a.C.), em *Os trabalhos e os dias* e na sua *Teogonia*, como o titã trapaceiro, por ter ludibriado Zeus. O pai e líder dos homens e dos deuses foi por ele enganado, conscientemente, em um sacrifico, ao ser

[1] No posfácio escrito por Antonio Arnoni Prado, para o *Teatro reunido*, não há menção sobre a data de escrita da peça, mas cogita-se que ela tenha sido produzida entre as décadas de 1940 - 1950.

induzido a escolher ossos encobertos por gordura, deixando a melhor parte da carne para os efêmeros. Hesíodo esboça Prometeu como habilidoso na arte de tramar (*ankylométis*), possuindo astúcia e esperteza, e que, por isso, possui pensamento curvo, tortuoso.

No entanto, Prometeu não fica isento de castigo. Uma vez enganado, a ira do filho de Cronos cai sobre a raça dos mortais, que padecem e sucumbem em sofrimento com o ocultamento do fogo. Prometeu então se rebela mais uma vez, rouba o elemento proibido e o devolve para a humanidade, transgredindo diretamente a ordem de Zeus. É a partir dessa transgressão que a humanidade sobrevive, adquirindo a técnica (*téchne*) para a sua sobrevivência e constituindo assim a consciência humana de individualidade. Injuriado com essa mais nova atitude de desobediência, Zeus pune o filho de Jápeto com o aprisionamento eterno, sendo ele condenado a experienciar seu sofrimento sozinho acorrentado à uma rocha, recebendo a visita apenas de uma águia, que diariamente o encontraria apenas para alimentar-se de seu fígado e de seu sofrimento perpétuo:

> E prendeu com infrágeis peias Prometeu astuciador,
> cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna,
> e sobre ele incitou uma águia de longas asas,
> ela comia o fígado imortal, ele crescia à noite
> todo igual o comera de dia a ave de longas asas.
> (Hes., *Teog.,* v. 521-25)[2]
>
> Não se pode furtar nem superar o espírito de Zeus
> pois nem o filho de Jápeto o benéfico Prometeu
> escapou-lhe à pesada cólera, mas sob coerção
> apesar de multissábio a grande cadeia o retém.
> (Hes., *Teog.,* v. 613-16)

Nos relatos posteriores do dramaturgo grego Ésquilo (V a.C.) temos uma versão prometeica que segue Hesíodo, mas que não se limita a sua

---

[2] Tradução Jaa Torrano (HESÍODO, 2007).

representação traiçoeira. O poeta ilustra no seu *Prometeu Acorrentado* não apenas os castigos e as lamúrias do titã, decorrentes de sua transgressão divina, e que se encontra acorrentado no monte Cáucaso, mas também os benefícios dessa rebeldia para os frágeis mortais. Ésquilo retrata o feito de Prometeu não como um puro ato de trapaça, tendo ele agido puramente em benefício desses seres, desobedecendo não pelo prazer e pela glória do ato transgressor, ou para reforçar sua astúcia, mas pelo seu apego demasiado aos humanos.

Ésquilo dá vida ao transgressor e permite que ele se justifique em seu próprio relato. Em *Prometeu Acorrentado* é apresentado o momento da consumação do castigo de Zeus ao titã Prometeu, que é apresentado sendo aprisionado ao monte Cáucaso por Hefesto e por Crato, personificação do Poder. Sendo presenteado com o poder do discurso, Prometeu inicia seu discurso de lamentações pela punição que considera injusta, podendo compartilhar de sua dor com alguns transeuntes que vão ao seu encontro. Dentre as suas principais queixas, é visível a sua indignação pela tirania de Zeus, que se mostra impiedoso e inflexível em relação ao seu aprisionamento, deixando claro seu desejo de perpetuar seu confinamento até o fim dos tempos.

Interessante notar que a narrativa da figura de Prometeu seria supostamente desenvolvida por Ésquilo em uma trilogia, que englobaria também *Prometeu Libertado* e *Prometeu Portador do Fogo*. De acordo com Torrano (2009), não há nenhuma prova de que essa trilogia tenha existido de fato, mas hipóteses sugerem que a primeira figuraria a libertação de Prometeu e sua reconciliação com o regente Zeus, que abrandaria sua ira com o titã. Já para Sottomayor (2001, p. 138), a segunda peça "[...] trataria da instituição do culto em honra do Titã, terminando a peça provavelmente com um cortejo de archotes". Uma vez que tais obras nunca chegaram até nós por completo, cabe aos demais poetas e escritores a libertação de Prometeu, que, não obstante, se mantém condenado à perpetuação de seu mito.

De tal modo, a análise da sobrevivência dos mitos gregos, na memória e na literatura, até a contemporaneidade, se faz imprescindível para a compreensão da forma única de reescritura de cada autor, que se

aproveita da capacidade de transformação do mito e o adapta às questões intrínsecas ao indivíduo, que encontra nesse mesmo mito clássico a própria representação de si. Assim, temos que:

> Os mitos da Antiguidade clássica, ao longo dos séculos, sempre estiveram presentes nas mais diferentes manifestações artísticas. À cada época, os autores voltam-se aos mitos gregos e os reescrevem a partir de suas interpretações pessoais e históricas, o que faz com que a reescritura mitológica surja de modo unívoco. (SILVA, 2019, p. 171)

É nesse viés que se busca analisar a representação do mito de Prometeu no drama *Prometeu Libertado*, de Lúcio Cardoso, não somente como uma continuação do que supostamente seria a trilogia do titã composta por Ésquilo, mas como a sua extensão na contemporaneidade, uma vez que se adequa aos questionamentos existenciais do indivíduo moderno. Para isso, propõe-se a análise interpretativa do texto dramático cardosiano em questão, de forma a refletir sobre a apropriação do mito pelo autor como representação de sua tópica principal, o dilaceramento existencial presente nas diversas facetas da natureza do indivíduo.

PROMETEU LIBERTADO

Lúcio Cardoso (1912-1968) viveu, assim como seus personagens, na sombra da literatura brasileira, permanecendo desconhecido durante muito tempo. O autor mineiro produziu romances e contos, foi poeta e compôs peças teatrais e roteiros cinematográficos. Impedido de escrever, devido a um acidente vascular cerebral, dedicou-se à pintura nos anos finais de sua vida. Cardoso obteve o merecido reconhecimento ao seu sucesso literário nos anos de 1930 até o início de 1960, sendo integrante da "geração de 30", juntamente com escritores que solidificaram o romance na literatura brasileira, como Rachel de Queiroz, Cyro dos Anjos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Erico Verissimo, e outros.

Segundo Santos (2017, p. 29), Cardoso teve seu nome difundido mais abertamente apenas a partir de 1999, quando a "[...] Civilização Brasileira

deu início a um projeto de reedição de suas obras, há tantos anos fora de catálogo". A partir de então, o lançamento do *Teatro reunido* (2006) e os demais relançamentos feitos pela Civilização Brasileira impulsionaram o nome do autor mineiro e o estudo de suas obras literárias, de forma que sua ficção e dramaturgia se tornassem mais conhecidas pelos leitores e pesquisadores.

Mais conhecido primeiramente por suas produções romanescas, tais quais *A luz no subsolo*, *O viajante*, *Mãos vazias* e *Crônica da casa assassinada*, Cardoso foi considerado o escritor cujas obras possuíam "tinturas de angústia e incomunicabilidade que se associam em um clima de profunda desagregação de núcleos familiares" (CABALA, 2018, p. 284). Em um dos estudos mais representativos acerca de Lúcio Cardoso, desenvolvido por Mário Carelli (1988), em sua obra *Corcel de Fogo* há um capítulo que discorre sobre a produção dramática do escritor, no qual é defendida a ideia de que "as peças deixadas por Lúcio valem por sua problemática existencial, bem como por sua elaboração poética" (CARELLI, 1988, p. 88).

Ainda sobre a crítica da produção dramática cardosiana, Neves (2007), seguindo os estudos de Carelli, aponta para as principais influências literárias encontradas no teatro do autor mineiro. Segundo a pesquisadora, "[...] o 'temperamento trágico' de Lúcio o levava aos gregos; havia, também, a admiração pelo teatro elisabetano: Shakespeare, Ben Johnson, Dekker e, principalmente, Christopher Marlowe" (NEVES, 2007, p. 59). Refletindo sobre as críticas acerca da recepção das peças de Cardoso pelo meio popular, Neves (2007) corrobora para a caracterização de Cardoso como "romancista do trágico", uma vez que o teatro cardosiano estaria "restaurando a antiga forma de representação grega" (NEVES, 2007, p. 65).

Quanto às poucas reflexões aprofundadas sobre as peças de Cardoso, nota-se que elas são escassas devido à tardia divulgação de suas dramaturgias, se comparadas às que ganharam ainda novas edições, tal acontecimento não ocorreu com sua dramaturgia, que permaneceu inédita em sua quase totalidade. Não obstante, o teatro sempre esteve integrado à obra romanesca de Lúcio, que se dedicou ao texto dramático durante quinze anos de sua carreira como escritor, escrevendo oito peças que compõem o seu *Teatro reunido* (2006), sendo elas: *O escravo*, *O filho pródigo*, *A corda*

de prata, *Angélica*, *O homem pálido* e *Os desaparecidos* (em três atos), *Auto de natal* e *Prometeu libertado* (em um ato).

É na última peça de Lúcio que chama a atenção do estudo proposto. Várias são as obras que brasileiras que trabalham com a recepção de obras clássicas, e *Prometeu libertado* não deixa de receber seu mérito nessa catalogação brasileira de reescrituras da Antiguidade grega[3]. Em Cardoso, o mito de Prometeu ressurge enriquecido e transfigurado a partir do momento em que o autor o coloca em cena. O mito é apresentado ainda de modo mais amplo e poético, uma vez que envolve a solidão de Prometeu, que se encontra apenas na companhia de eco, que ressoa seus próprios pensamentos e questionamentos existenciais.

Ao julgar pelo título da peça de apenas um ato, Cardoso aparenta dar prosseguimento ao drama perdido de Ésquilo, que narraria a possível libertação de Prometeu de seu castigo. Tal afirmação se embasa principalmente nas semelhanças entre seu titã e o do poeta grego, uma vez que ambos se veem perdidos em suas lamúrias acerca do confinamento e do aprisionamento no rochedo:

> PROMETEU:
> Olhai com quais ultrajes
> sou dilacerado e que por incontáveis
> anos enfrentarei.
> (Esq. Prm., v. 93-5)[4]
>
> PROMETEU:
> Ai! Ai! O presente e o futuro
> sofrimento lamento. De que modo um dia
> deve se cumprir o fim destes sofrimentos?
> (Esq. Prm., v. 98-100)

---

3 Além de Lúcio Cardoso, o mito de Prometeu foi recepcionado nas seguintes peças: *Suprema Visio. Monodrama* (1901), de Pires de Almeida; *O fígado de Prometeu* (1951), de Antonio Callado; *Prometeu* (2003), de Rodrigo Matheus; *Prometeu engaiolado* (1997), de Chico de Assis; *Prometeu enjaulado* (2001), de Celso Cruz; dentre outras.

4 Tradução Maria Aparecida de Oliveira Silva (ÉSQUILO, 2018).

> PROMETEU:
> Há muito que vejo os dias e as noites se sucederem sem trégua e sem repouso. Há muito que sobre mim paira a sombra gigantesca deste mal
> que me corrói. Nesta letargia perdi tudo, até a própria identidade.
> (CARDOSO, 2006, p. 361)

No entanto, no início da peça há a descrição da cena, e nela Prometeu se encontra no "Alto de um rochedo, onde venta. Ouve-se invisível, o rumor do mar. Nu, Prometeu dorme sobre a rocha, as cordas desatadas. Sobre ele paira a sombra de uma águia enorme" (CARDOSO, 2006, p. 361). Ao que parece, o titã está livre de suas amarras, podendo escapar de sua condenação, abandonando o rochedo e a águia que por tanto tempo foram sua única companhia, e que se fundiram à sua própria existência. Veremos mais adiante que o motivo de sua imobilização, de sua paralisação frente à liberdade é a sua própria consciência, que abarca o divino e o humano, duas facetas de um mesmo ser, e que se encontram em conflito.

Ao adentrarmos nas questões filosóficas trazidas por Cardoso, podemos refletir a forma com que ele delineia o titã e seus anseios, com base na sua forma de trabalhar as questões existenciais em suas personagens romanescas. Sobre essa questão, de acordo com Rosa e Silva (2004, p. 16):

> É evidente que o texto cardosiano não deseja discutir filosofia. Lúcio Cardoso é ficcionista, e tudo que em sua concepção de vida e de destino humano o aproxima dos trágicos gregos ou dos pensadores modernos é mediatizado pelo mundo da ficção que integra e poetiza o da existência. Entretanto, a obra de Lúcio Cardoso [...] aguça a capacidade reflexiva para os aspectos predominantemente humanos, fazendo com que a literatura seja um processo que, em suas formas mediadoras, aponte para uma mais aguda consciência do existir humano.

Para a pesquisadora, as múltiplas obras de Cardoso constituem variantes do projeto literário do autor, o de "expressar essa visão dilacerada da condição humana" (ROSA; SILVA, 2004, p. 17). As personagens

cardosianas são, pois, seres em conflito, em constante contradição consigo mesmas.

Supostamente tais sentimentos mundanos não acometeriam o poderoso Prometeu criador da humanidade, que não é um homem comum, mas filho do titã Jápeto e, logo, titã e imortal. No entanto, o Prometeu de Cardoso aparenta estar confuso sobre sua condição, ao passo que não lembra do motivo de seu aprisionamento, além de chamar a si mesmo "homem", não reconhecendo sua própria identidade divina:

> PROMETEU:
> Mas estranhos sonhos me perturbam. Responde-me, Eco, por que fatal encantamento aqui estou eu prisioneiro, eu, o mais forte e o mais belo dos homens? (CARDOSO, 2006, p. 361)

O titã aparenta ter esquecido de sua amalgama divina, daquilo que o diferenciava da raça humana. Ao se colocar na mesma categoria que os homens, considera-se então um mortal, logo está passível de sofrer das mesmas dores e angústias dos efêmeros. Quanto a seu questionamento direcionado a Eco, a resposta reflete brilhantemente sua última sentença, ecoando com uma simples palavra a única e verdadeira causa do sofrimento de Prometeu: "...homens..." (CARDOSO, 2006, p. 361). Afinal, é devido ao seu apego demasiado à raça dos efêmeros mortais que Prometeu padece excluso, abandonado aos confins do mundo. O titã fora castigado por Zeus, mas fora a humanidade em si que firmara sua maldição.

Refletir sobre o lado humano de Prometeu é algo que Cardoso faz com maestria, e que traz à tona os verdadeiros sofrimentos de uma mente dilacerada pela impotência, pela imobilidade e pelo abandono. O titã passa, então, a incorporar as dores inerentes aos personagens cardosianos, a autêntica tortura que "[...] engendra o dilaceramento do ser traduzido em erotismo, solidão, angústia e desespero – categorias da condição humana – que se concretizam nas personagens degradadas [...]" (ROSA; SILVA, 2004, p. 17).

Prometeu deve ser humano, pois deve viver a angústia de existir em sua totalidade e autenticidade, para que possa sair de seu estado de imobilidade. Ao humanizar Prometeu, Cardoso dá continuidade à unidade

de seu projeto literário, o qual consiste em expor o dilaceramento da condição humana, pois:

> De um lado, o mito do herói trágico, o mito prometeico que ao destino imposto pelos deuses oferece resistência, revelando a sua condição [...] A sensibilidade do autor cria o sujeito trágico, aquele que vive o desespero pelo fato de sentir-se vivo. Desejo e angústia se entrelaçam no texto cardosiano. Ambos configuram a atitude de querer decidir o rumo da existência como ser consciente. (ROSA; SILVA, 2004, p. 98)

Aniquilar a faceta divina, no entanto, requer reconhecimento de si, da dualidade que compõe a identidade de Prometeu. Para isso, Eco se funde com sua própria consciência, representando o lado divino que luta para não ser suprimido. Tal premissa se baseia no próprio reconhecimento de Prometeu, que compreende que Eco não é uma entidade a parte, mas é a sua voz interior, parte intrínseca de seu ser:

> PROMETEU:
> És a minha própria voz e não és uma sombra... Aqui estás de guarda e não ousas surgir ante meus olhos. Eco, sabes acaso a esperança que me domina?
> ECO:
> Por isto foste amarrado ao alto deste rochedo. Aqui ficarás até que se calem os turvos desejos do teu coração.
> (CARDOSO, 2006, p. 362)

Ao reconhecer que Eco faz parte de sua consciência divina, Prometeu se enche de esperanças quanto à sua tão sonhada libertação. Todavia, Eco salienta que essa mesma expectativa é a causa de seu aprisionamento. A sua faceta divina age como o carrasco, aquele que aplica a sentença e a rememora constantemente, reafirmando que não se deve alimentar tais anseios humanos, e castigando-o por isso. Ainda de acordo com as palavras de Eco, sua condenação fora imposta para suprimir seu lado mortal, que se expandia com seu apego excessivo a raça dos homens.

Eco representa a parte divina de Prometeu, que se sente romper e diminuir à medida em que o titã se torna consciente de sua condição

existencial. Ao se desvelar para ele, o filho de Jápeto obtém a confirmação de que essa entidade é inerente à sua identidade:

> ECO:
> Bem sabes que represento o teu próprio rosto.
> PROMETEU:
> Sim, agora sinto, passando as mãos pela minha face, que és tu quem me dás identidade.
> (CARDOSO, 2006, p. 363)

Ao reconhecer Eco como parte de si, Prometeu desperta para seus desejos humanos, e celebra: "Bebe comigo, bebe à nossa ressurreição!" (CARDOSO, 2006, p. 364). Ele então deseja se desprender de sua rocha, para avistar o mar e as mulheres. Anseia sair de seu estado de impotência para celebrar a vida humana e seus fascínios. Questiona seu lado imortal sobre o que fazem esses seres efêmeros, pois floresce dentro de si os desejos humanos de prazer, frutos de seus longos anos de angústia e solidão. Sofrimento e felicidade se fundem e compões a amalgama humana do Prometeu cardosiano.

Tais conjecturas ganham força com as análises existenciais das personagens cardosianas, mas não se limitam a elas, pois sabemos que:

> Um texto se abre a inúmeras perspectivas. Não é o mesmo texto, a leitura também é uma invenção. Interpretar é seguir as forças que os impulsionam, violentar as formas, dobrar, expor suas lutas, estabelecer um corte. Cardoso é uma multiplicidade de almas que não se deixam apreender por um nexo racional que ressoam em seus personagens. (TÓTORA, 2005, p. 168)

No fim, Prometeu sabe o que fazer para a sua total libertação. Sua parte divina oscila entre o desconhecido mundo dos humanos e treme diante da vastidão de oportunidades que o aguardam. Para pôr fim a esse sofrimento, o titã apunhala a sua parte imortal e sucumbe aos desejos de sua faceta mortal:

> PROMETEU:
> Então és inútil, és fraco... Por que dormes quando a tua missão é velar?
> [...]

> PROMETEU: (apunhalando-o)
> Então, morre.
> (Silêncio. Prometeu se ergue no alto da rocha, olhando o mar)
> PROMETEU:
> De novo este silêncio, mas um silêncio que é meu. Já ninguém me poderá deter aqui, as cidades me chamam. As cidades e o mar. Vejo uma superfície imensa e azul, povoada de barcos que fogem... Oh! Quem compreenderá esta ânsia de espaço, este olhar eternamente voltado para o infinito? É a ambição que cria o mito, e em mim o mito se faz sangue. A mim cidades, a mim mulheres e jardins, a mim o mundo inteiro! (CARDOSO, 2006, p. 365)

Prometeu rompe sua parte divina e se liberta para o desconhecido. O dilaceramento existencial presente na natureza humana do titã encontra refúgio na ânsia pela vastidão do mundo. A brilhante reinvenção prometeica de Cardoso aborda o questionamento da faceta do divino e do mortal, fazendo emergir a reflexão profunda entre a identidade do ser que se funde à sua condenação, e que por fim se liberta das amarras de sua própria consciência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça *Prometeu Libertado*, de Lúcio Cardoso, não atua somente como uma continuação do que supostamente seria a trilogia do titã composta por Ésquilo, mas oferece a sua extensão na contemporaneidade, uma vez que se adequa aos questionamentos existenciais do indivíduo moderno, que se encontra em constante conflito interior. A reflexão sobre a apropriação do mito pelo autor confirma a manutenção de sua tópica literária principal, o dilaceramento existencial presente nas diversas facetas da natureza do indivíduo.

O Prometeu de Cardoso surge questionando a faceta do divino e do mortal que compõem sua identidade, fazendo emergir a reflexão profunda entre a identidade do ser que se funde à sua condenação, e por fim se liberta das amarras de sua própria consciência para assumir sua postura como indivíduo no mundo. Sofrimento e felicidade se fundem e compõem a amalgama humana do Prometeu cardosiano.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Orlando Luiz de. "Prometeu: benfeitor e náufrago da humanidade". In: ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Tradução Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Editora Martin Claret, 2018.

CABALA, Frederico van Erven. Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues: ficções da desagregação. *Anais do IX Sappil – Estudos de Literatura*, UFF, n. 1, 2018, p. 282-293.

CARDOSO, Lúcio. "Prometeu Libertado". In: *Teatro Reunido*. Curitiba: Editora UFPR, 2006. pp. 359-365.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo*: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

DOUGHERTY, Carol. *Prometheus*. Londres: Routledge, 2006.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentando*. Tradução Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2018.

ÉSQUILO. *Tragédias*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

NEVES, Júnia Nogueira. Dramas da clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso. Tese. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, 176 f.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. O mito de Prometeu e o canto libertário de Castro Alves. *Leitura- Literatura e Sociedade*, n. 24, Alagoas, 1999, p. 141-153.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso*: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: Edufal, 2004.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.

SANTOS, Cássia do. Uma vida em arte: revisitando Lúcio Cardoso e sua obra. *Contexto*. Vitória, n. 32, 2017, p. 25-49.

SILVA, Renato Cândido da. O trágico em trânsito: reescrituras de Antígona e Ângela Linhares. *Dissertação*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará., Fortaleza, 2019.

SOTTOMAYOR, Ana. Paula Quintela. O fogo de Prometeu. *Hvmanitas*, v. 35, n. 18, Coimbra, mar. 2001, p. 130-140.

TORRANO, Jaa. "Prometeu Cadeeiro". In*:* ÉSQUILO. *Tragédias*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

TÓTORA, Silvana. Tragédia em Nietzsche e Lúcio Cardoso. *Verve*, n. 8, 2005, p. 160-186.

ANTÍGONA E A DITADURA MILITAR BRASILEIRA: A EXPERIÊNCIA E O DIÁLOGO CÊNICO-TRÁGICO NA MONTAGEM DO COLETIVO CALCANHAR DE AQUILES

Bárbara Cristina dos Santos Figueira

A tensão entre obediência e transgressão é uma problemática intrínseca ao humano e, desde a Grécia Antiga, tem na Tragédia Clássica sua maior expressão. Nela, nos defrontamos com a figura do herói que, por via tortuosa fatal ou inevitável, sobrepassa os limites estabelecidos pelas leis divinas ou humanas. O conflito principal, em sua expressão dramática e conceitual – o *trágico*, apresenta os conflitos inerentes à condição humana e o questionamento sobre os limites do poder instituído, problematizando, assim, a existência do homem e seu destino. O herói trágico, personagem central de uma tragédia, é aquele que, consciente ou não, "transgride o poder superior do elemento objetivo, quer sejam as leis dos homens, dos deuses, ou, por fim, as imposições do destino" (SANTOS, 2013).

No presente capítulo, dedicar-nos-emos à tragédia *Antígona*, de Sófocles (*c.*495- 406 a.C.), cujo conflito materializa-se na recusa de Antígona em aceitar a imposição do rei Creonte de manter insepulto seu irmão Polinices, o que configura uma ação de rebeldia da protagonista contra um governo tirano. Confirmando a máxima de que a tragédia nasce do mito visto através do olhar do cidadão, a obra atesta o ingresso da democracia na vida cotidiana do grego e o fim das tiranias[1] (SANTOS, 1995).

[1] Tirania era uma forma de governo usada em situações excepcionais na Grécia em alternativa à democracia e diz respeito a um governo autocrático em que o governante, o tirano, não recebia o poder de forma hereditária, como se passava a um rei "legítimo".

O mito de Antígona está vinculado à casa dos descendentes de Lábdaco, rei de Tebas. Na versão da tragédia, a jovem é filha de Édipo e Jocasta, irmã de Ismene, Polinices e Etéocles. O caminho da personagem é marcado por provações e desgraças irreparáveis que a acompanham desde o momento de seu nascimento, sendo Antígona fruto do incesto praticado entre filho e mãe. Quando mais velha, assume a pesada missão de guiar seu pai Édipo (cego e banido de Tebas) em sua peregrinação, amparando-o até a morte, em Colono. Por fim, seu desafortunado destino prende-se às consequências do combate pelo poder em Tebas, no qual seus dois irmãos sucumbiram, amaldiçoados por Édipo, a quem expulsaram de Tebas, após terem descoberto os seus crimes. Mortos Polinices e Etéocles, o trono é ocupado pelo irmão de Jocasta, seu tio Creonte. Na condição de rei, Creonte promulga um decreto proibindo a prestação dos ritos fúnebres a Polinices, considerado inimigo da cidade. Antígona transgride a lei imposta por Creonte e liba o corpo de seu irmão, ainda que a pena para tal desobediência seja a morte. (BARROS, 2004, p. 5). É no contexto deste último episódio que se desenvolve o drama que examinamos.

Na tragédia de Sófocles, a personagem emerge como uma mulher que luta pela justiça, alicerçada em leis maiores (as chamadas leis naturais, familiares, divinas e pan-helênicas) como um contraponto às imposições de um estado autoritário representado pela figura de Creonte. No contexto de uma cidade problemática, na qual são explorados os limites da intervenção de um governante nas questões religiosas, o conflito que se instaura entre a heroína e seu tio tem como núcleo a afirmação do direito e do dever naturais de realizar os devidos ritos funerários de um familiar morto *versus* a lei imposta por um soberano em busca da ordem (BRAGA, 2015, p. 165).

A proibição de Creonte e a desobediência de Antígona desencadeiam uma densa trama, representada por vínculos e tensões entre a família e a cidade, o plano divino e o plano humano, a tirania e a democracia, o público e o privado, a lei do Estado e as leis divinas, o amor, a morte e a liberdade (GOMES, 2009). Em seus 1.492 versos de métricas variadas, o drama enlaça questões fundamentais da reorganização sociopolítica de então, que, somadas ao cruzamento fatal de circunstâncias e às contradições insolúveis, fazem da obra um terreno fértil à essência do gênero trágico: duas forças

legítimas e moralmente justificadas que se enfrentam, o que, segundo o filósofo alemão G.W.F. Hegel, constituiria o cerne da estrutura dramática grega (HEGEL,1992, p. 656).

A complexidade e o entrosamento dos conflitos fazem de *Antígona* uma das tragédias mais admiradas e investigadas, especialmente no que diz respeito aos dois últimos séculos no ocidente. A obra recebeu atenção por parte de vários filósofos, artistas e historiadores da cultura, permitindo interpretações das mais variadas. Há quem tencione a obra a uma leitura política, como se verifica em Brecht – opção da qual comunga Anatol Rosenfeld, quando avalia que a personagem Antígona se converteu para sempre em símbolo do protesto contra a onipotência dos governantes (ROSENFELD, 2009). Alguns filólogos e comentadores tendem a exaltar o caráter tirânico de Creonte em oposição à natureza nobre de Antígona, como é o caso de Jebb, Reinhardt, Else, Müller e Kamerbeek. Em contrapartida, há estudiosos que priorizam diferentes nuances, como é o caso de Hölderlin, que ressalta o conflito jurídico presente na trama (ROSENFIELD, 2003). O filósofo alemão Hegel (1770-1831) empreendeu uma análise dando relevo à contradição entre a divina lei natural e a lei da comunidade humana (2008). Em outras palavras, o choque entre o "direito natural" e o "direito positivo", cabendo à personagem Antígona a defesa das não escritas leis dos deuses e a Creonte, o direito positivo que rege a vida pública e assegura o bem da comunidade. Tal oposição tornou-se clássica nos estudos helenistas.

No entanto, a despeito dos séculos de interesse das ciências humanas pela tragédia, e ainda que Sófocles tenha se consagrado como vencedor inigualável dos concursos trágicos, não é supérfluo indagar: seria tal criação ainda capaz de fazer emergir questionamentos pertinentes ao contexto do séc. XXI?

Dessa forma, propomos uma investigação acerca da obra *Antígona* vinculada à montagem teatral homônima do Coletivo Calcanhar de

Aquiles[2], realizada na Universidade de Brasília no ano de 2014. Na busca pela atualização do debate expresso na tragédia de Sófocles, o Coletivo optou pelo desenvolvimento de reflexões acerca de nosso passado recente, conectando o enredo da peça ao período da Ditadura Militar Brasileira, a fim de apontar a insistência do passado ditatorial civil-militar instaurado em 1964. Acreditamos que as estruturas ditatoriais construídas através do curso de nossa história, manifestadas com contornos mais visíveis em 64, não foram superadas. A monopolização dos instrumentos de violência pela mão do Estado, bem como a criminalização da pobreza, o sucateamento dos serviços públicos e a perseguição sistêmica aos modos insurgentes de organização são exemplos da persistência do passado no presente.

Compreendemos também que a tragédia – em sua forma artística, política e social, tal qual uma *instituição social*, fora responsável por delinear novos elementos à organização da *pólis*, apresentando-se assim como uma reflexão gerada pela própria cidade acerca do nascimento da democracia. Nesse sentido, é possível afirmar que o processo reflexivo da tragédia se situa no confronto entre a liberdade e os poderes nela compreendidos, no debate político do homem perante si mesmo, seus atos, sua relação com a cidade e seu momento histórico. Assim, acreditamos que debruçar-se sobre a tragédia de Sófocles se torna mais profícuo através do exercício de tecer conexões com a nossa própria história social e política, por identificar a tragédia como um elemento transmissor da memória, do saber das cidades, um elo de unificação entre o passado e o presente. Utilizando-nos das palavras de Albin Lesky (1990, p. 26), apontamos outro requisito, "com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de

---

[2] O Coletivo Calcanhar de Aquiles surge a partir do encontro de artistas e pesquisadores com o objetivo comum da busca por um fazer artístico atrelado à pesquisa e ao engajamento. Em busca de um processo de formação crítica e de uma proposta transdisciplinar, é composto por artistas, estudantes e docentes de áreas como Artes Cênicas, Música, Filosofia, Letras, Cinema e Artes Visuais. O espetáculo tem direção geral de Bárbara Figueira, direção musical de Rafael Siqueira e assistência de direção de Alex Calheiros.

trágico, é que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo".

Acreditamos que, mesmo na morte, Antígona vence o adversário, pois o sentido de sua luta se sobressai. Por meio do presente estudo afirmamos que *Antígona,* além de um dos mais belos questionamentos acerca dos limites do poder, converteu-se para sempre em um símbolo da liberdade de se agir contra o Estado (ROSENFELD, 2009), chegando até nós como o monumento da cultura ocidental que melhor apresenta as questões acerca da liberdade do sujeito de rebelar-se contra as estruturas que o oprimem. Nisso reside sua assombrosa atualidade.

OS CONCEITOS DO ESPETÁCULO ANTÍGONA (2014)

O espetáculo *Antígona* (2014) nasceu de uma iniciativa vinculada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília que, por meio do Projeto Especial Douta Ignorância, articulou um grupo de estudos sobre a Tragédia Grega Clássica. A empreitada vislumbrava a montagem cênica de *Antígona* à luz do referencial teórico. Desse movimento surge o Coletivo Calcanhar de Aquiles, com o intuito de investigar o campo da prática teatral através do diálogo com a prática filosófica, motivando o pensamento em torno da produção artística associada ao investimento teórico e ao engajamento sociopolítico.

Na obra cênico-musical do Coletivo, o público deparou-se com um grupo de 22 intérpretes entres atrizes e atores, músicos e elenco de apoio. A montagem abarcou referências à literatura e ao cinema de Pier Paolo Pasolini, às obras e intervenções artísticas contemporâneas ao golpe militar, bem como à leitura de documentos da época, buscando citação direta dos nomes de desaparecidos políticos, de ditadores e de inimigos da democracia e, ainda, a inserção de manifestos da militância de esquerda ao texto clássico grego, cuja adaptação para o plano da cena foi feita a partir de três traduções

distintas[3]. O espetáculo foi concebido visando à encenação no subsolo do Instituto Central de Ciências (ICC)[4] da Universidade de Brasília. O espaço subterrâneo, com sua precariedade de luz e sua atmosfera obscura, mostrara-se ideal para a proposta de encenação do espetáculo, que visava tecer relação com os porões da ditadura militar. O espaço também propiciou uma disposição cênica similar à *ágora*, manifestação urbanística máxima da esfera pública, colocando o espectador no centro da ação dramática.

O primeiro desafio colocado ao Coletivo, bem como aos filósofos envolvidos e demais colaboradores, consistiu em *como* e *por que* encenar uma tragédia grega clássica? Como fazê-lo respeitando as questões inerentes ao trágico e suas relações com a política grega, mas sem enrijecê-lo ou mesmo esvaziá-lo em formalismos estéreis, ou se deixar cair em sedutoras e inférteis fórmulas simplistas, incapazes de abarcar as contradições e a complexidade de seus enunciados, mesmo hoje?

A motivação repousa nas perguntas já elencadas e desdobramentos perceptíveis: (como) é possível experienciar o trágico, hoje? Como revisitar os gregos? O que temos a aprender com os clássicos? O que pode existir nos clássicos que funcione como "chave" para o entendimento de inquietações do presente? Qual sua força de ação na contemporaneidade? Qual é o papel da Literatura, das Artes Cênicas e da Filosofia no debate político atual? Ou, como bem pontua Raymond Williams (2002, p. 31), em sua *A Tragédia Moderna*: "Quais são as relações reais que deveríamos ver e seguir entre a tradição da Tragédia e o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria vida e à qual nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica?".

---

[3] O texto base do espetáculo é resultado da adaptação feita a partir de três traduções: *Antígona*, de Lawrence Flores Pereira, *A Trilogia Tebana*, de Mário da Gama Kury e *Três Tragédias Gregas* de Guilherme de Almeida e Trajano Vieira.

[4] O Instituto Central de Ciências (ICC), também conhecido como Minhocão, é o principal prédio acadêmico da Universidade de Brasília.

É comum que, em alguns processos teatrais, a montagem de tragédias áticas caminhe por uma via mimética aos gregos: figurino, cenário, texto e demais elementos da cena numa perspectiva factual, buscando fidelidade máxima às configurações de encenação grega que, sob uma mirada apenas superficial, pareceriam permitir o acontecimento da tragédia. Tal perspectiva não nos pareceu interessante, pois acreditamos que a tragédia não se configura em um objeto passível de reprodução, por estar integrada a práticas e condicionantes irredutíveis à mera reprodução. Optamos por não investir no caminho *ipsis litteris* de encenação e sim no manifesto desejo de aprendizado filosófico derivado da experiência trágica, como "uma espécie de contemplação do fundamento da religião, da política e da sociabilidade" (ROSENFIELD, 2002), estudando seus elementos formais organizados em ligação direta com as esferas social, religiosa e política, para então manifestá-los cenicamente.

Tão inoportuno quanto insistir em um caminho literal, seria adotar a banalização do termo reiterada por veículos de comunicação há tempos e tentar enquadrar a tragédia na concepção leviana que a associa a situações acidentais ou catástrofes sem explicação, sempre envolvendo morte e sofrimento. Aquela específica arte dramática, datada do séc. V a.C., não pode ser resumida à concepção descompromissada que a reduz ao horrível, ao bestial ou ao sanguinário. Também não convém associar a tragédia ou a ideia do trágico a uma visão pessimista de mundo, pela qual o herói carrega piedosamente seu peso, destinado ao sofrimento, fadado ao fracasso. Essa lógica age como mantenedora de um nocivo estado de coisas e em muito se associa ao pensamento liberal, visto, por exemplo, em Theodor Vischer, visão esta contraposta por Lukács em seu célebre ensaio intitulado *Sobre a Tragédia*[5], que consiste numa crítica à visão burguesa e pessimista do fenômeno trágico. Lukács tece comentários acerca do significado social da

---

[5] Capítulo presente no livro *Arte e Sociedade, Escritos Estéticos 1932 – 1967*, de György Lukács (2009).

arte e ainda situa a catarse, conceito disputado, como superação/elevação do cotidiano, deslocado da mera casualidade à significação histórica e social:

> A estética liberal revela sempre um covarde derrotismo em face da história, da evolução do gênero humano; ela expressa constantemente seu pavor diante da revolução e das massas enquanto principais estimuladoras da ideologia revolucionária; e o faz quer operando um falso conceito de liberdade e reduzindo toda catástrofe trágica (mediante explicações artificiosas e cavilosas) à "culpa trágica", quer mistificando o conceito de necessidade sob a forma de "destino". (LUKÁCS, 2009, p. 252)

A história da humanidade atesta que o "sentido da evolução" é algo que foi historicamente construído, o que o torna, em consequência, passível de mudança. Assim, para Lukács, não se trata de pensar o destino como uma potência misteriosa e personificada, uma lei cega, fixada de antemão, que o homem não conhece, mas ao qual está sujeito e não consegue escapar. Ao contrário, a grandeza humana do herói dá-se através da conexão entre tragédia pessoal e tragédia histórica; quando esse movimento acontece, o pessoal é elevado ao nível grandioso da História. De acordo com o pensamento lukacsiano, a perspectiva trágica da existência opõe-se à vida comum inautêntica, atuando como uma possibilidade de desenvolvimento da humanidade a partir da externalização das forças do indivíduo, pautada numa concepção ontológica da História.

A tradição liberal, por outro lado, ancora-se numa perspectiva fetichizada do fenômeno trágico, perspectiva essa que prega ser impossível o enfrentamento das barreiras sociais e se expressa numa visão de mundo fatalista, uma visão que se satisfaz em afirmar o fim. É característico desse pensamento a fragmentação da visão histórica e, também, o fatalismo, ambos rechaçados por Lukács. O autor aponta a evolução histórica como uma curva ascendente; não um caos sem direção, mas também não uma linha reta; aponta um "por fazer":

> Embora a história descreva uma curva sempre ascendente, esse percurso é cheio de contradições, conflitos trágicos, trágicos fracassos de indivíduos e de nações assinalam suas etapas e inflexões. (...) o destino do gênero humano, tomado na sua totalidade, não é

> trágico; mas essa totalidade não trágica compõe-se de uma série de tragédias. (LUKÁCS, 2009, p. 249)

Trata-se do potencial humano que na crise não se expressa como uma determinação fatalista, mas sim como uma força política dos momentos de transição, como uma possibilidade de romper o velho ciclo, como uma voz de insurgência contra o abismo social que as forças opressoras determinaram como natural em nossa história:

> As grandes tragédias do passado de algum modo representavam a sempre concreta e sempre renovada luta entre o velho e o novo, luta na qual a realização (ou, pelo menos a perspectiva de realização) de um nível superior coroa a destruição do velho ou a derrota do novo que, com forças ainda muito débeis, procura liquidar a velha ordem. (LUKÁCS, 2009, p. 266)

Motivado pela necessidade de historicizar o sistema hegeliano, Lukács revê dialeticamente as teorias idealistas do drama e situa a forma dramática não como o ponto culminante de um percurso progressivo em direção à perfeição ou, ainda, “a forma superior de manifestação da arte” e sim “o reflexo artístico de uma sorte de efeitos vitais.” (LUKÁCS, 2011, p. 153). O autor parte da aproximação marxista entre desenvolvimento dramático e a ideia de revolução, afirmando que os momentos essencialmente determinantes da tragédia se situam “no conflito histórico-social, na afirmação que se manifesta nesse conflito e no efeito ‘purificador’ próprio desta afirmação” (LUKÁCS, 2009, p. 261). O autor ainda afirma que os grandes períodos de desenvolvimento da tragédia coincidem com as grandes mudanças históricas da sociedade humana, a saber: na tragédia grega, exprime-se a gênese da *pólis*; na tragédia moderna, com Shakespeare, figura a decadência do feudalismo e o nascimento da sociedade de classes; e um último momento, com alterações formais marcantes, com Goethe, Schiller e Pouchkine, a crise que culminaria na Revolução Francesa. A esse respeito, pode-se afirmar que:

> O que há de essencial e convergente nestas aparições é a necessidade que se apresenta para os sujeitos históricos de figurar dramaticamente, nestes momentos, o caráter contraditório da vida. Mas, adverte o autor [Lukács], a relação entre gênese do drama e

> revolução nunca é mecânica e direta, pois a forma aparece muitas vezes em 'estágios intermediários' de uma crise. Isso porque a forma entra em vigor para atender de certo modo a uma demanda da vida 'interior' do gênero humano. São os 'fatos vitais' que operam uma 'atmosfera de necessidade' na qual se coloca a exigência da forma dramática. (SILVA, 2001, p. 27)

Tendo em vista esses pressupostos, parece-nos oportuno apontar outro conceito presente no espetáculo *Antígona* (2014), a chamada *ótica dos vencidos*[6]*,* como a busca por um fio narrativo de contraposição à história oficial, forjada a partir do ponto de vista dos vencedores do processo histórico. Segundo Walter Benjamin (1986), a história tradicional, cunhada pelos vencedores e, por isso, tida como versão oficial dos fatos, traz em si a violência naturalizada, institucionalizada e esconde, ou tenta esconder, a perversidade do sistema político e jurídico que a sustenta. Ela é capaz de impor sua conveniente versão dos fatos, determinando o que é "verdade" de acordo com a posição de poder que lhe é conferida. A fim de desvelar o que está por trás da visão positivista da história, o filósofo judeu cunha metáforas que representam não apenas a sujeição do homem ao sistema, como também, a tentativa de buscar saídas. Benjamin nos convida ao desprendimento da linearidade da história positiva, bem como de seu caráter unilateral, dogmático e aurático.

---

6 O conceito de história elaborado por Benjamin está impregnado de política, como de cultura, haja vista estar sua reflexão situada no resgate da arte como um instrumento de crítica social. A história para Benjamin deve ser resgatada dos fragmentos que a sociedade da técnica a relegou. Assim, a principal função da história é manter viva a tradição no presente impulsionando para o futuro. Benjamin critica a história dos vencidos e procura resgatar nos personagens da história o colecionador, o estudante, o jogador e o flâneur, frutos da sociedade de vidro, ou do mundo da mercadoria, marcada pelo ideal do Iluminismo, elementos essenciais para redimir a história, ou seja, colocá-las na mão dos vencidos. (PAIXÃO, 2009). Para maiores detalhamentos, ver "*Teses sobre o conceito de História"*, de Walter Benjamin, presente em "*Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política"*, de 1986.

Benjamin não vê nas ruínas, na desolação, uma melancolia que leva à paralisação, à entrega; pelo contrário, é na imanência da vida real e catastrófica que vamos encontrar a possibilidade, no instante do agora, de uma redenção do que está na iminência de ser perdido para a história. Segundo José Gilardo Carvalho, esse "momento iluminado de salvação surge para o passado visado pelo presente e por ele redimido". Consoante ao autor afirmamos que:

> O passado não morreu, não findou, mas permanece aguardando o momento de um agora do pensamento disposto a repensar a história com o objetivo de salvá-la, daí a possibilidade de reescrevermos a história, não mais sob a ótica dos vencedores, mas dos vencidos. Os vencedores, nos alerta Benjamin, continuam vencendo, mas os vencidos podem e devem se aperceber dessa realidade fantasmagórica criada pelo positivismo histórico, mitificador, perverso, que usa ideologicamente da força do mito para fazer da mentira histórica uma falsa "verdade" que não se sustenta quando interrogada. Para Benjamin, a iluminação profana do pensamento e da leitura se encarregará de construir um outro conceito de história, o que será possível através da leitura imagética da constelação das ideias presentes no desvelamento do mito clássico das formas perfeitas, da linearidade histórica, que quer nos convencer de um progresso histórico. (CARVALHO, 2014, p. 88)

E ainda que:

> Não existe uma História neutra; nela as memórias, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determinam em boa parte os seus caminhos, entre diferentes formas de enquadrá-lo. [...]. Relacionar o nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história [...] deve-se levar em conta tanto a necessidade de se 'trabalhar' o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 67 -77)

Nesse sentido, podemos questionar: seria então possível escrever uma *outra história*? História que preenchesse as lacunas deixadas, por acaso ou a propósito, pela história de longa duração? Haveria a possibilidade de encontrar narrativas com o poder de trazer nova ótica sob a História que não a registrada pela elite política e cultural?

Dentre as várias maneiras de se contar a história de um país e dentre as várias maneiras de se conduzir o fazer artístico, a escolha por montar *Antígona* foi calcada no legado deixado pelos movimentos sociais, em sua insistência em resistir e em provocar outras sensibilidades, percepções e olhares sobre a nossa história. Dessa forma, a iniciativa do Coletivo soma-se ao movimento de familiares de desaparecidos políticos e a outros setores vinculados à proteção dos direitos humanos, com vistas a efetivar ações que denunciem os sintomas do fascismo em nossa estrutura social, apontando para o reconhecimento dos sinais da insistência do passado no presente.

Podemos afirmar que as ações políticas acerca do dever de memória em muito ancoram-se na esfera jurídica, mas estendem-se à ação de publicizar o ocorrido, com especial empenho em fazer voz junto às vítimas e testemunhas que vivenciaram processos ditatoriais, uma vez que passados mais de 50 anos do Golpe Militar, ainda há quem questione a sua real dimensão, sua ilegalidade ou ainda relativize o nível de crueldade e violência que ele impôs à toda uma nação. Tal posicionamento não deve ser encarado como um lapso amnésico ou um mero relativismo conceitual e sim como um sintoma claro de uma lógica burguesa que se beneficia com a manutenção da sociedade de classes e as relações de poder dela advindas, que obedece à lógica fascista de anseio de apagamento dos fatos, da negação do acontecido e de criminalização de qualquer tentativa de questionamento. Pois no cerne de todo totalitarismo mora o desejo sistemático de extermínio do outro, em nível factual e, também, em nível simbólico, de modo a tentar determinar o curso da história, talvez por atentarem-se ao fato de que “quem controla o passado, controla o presente. Quem controla o presente, controla o futuro” (ORWELL, 2008).

O conceito da montagem é fundado junto à ideia de que “o dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros. [...] Pagar a

dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário" (RICOEUR, 2007, p. 101).

Dessa forma, o que propomos ao falar de nosso passado recente e sua quase inacreditável capacidade de não passar é, de alguma forma, apontar a maneira insidiosa que a ditadura encontrou de permanecer em nossa estrutura social, econômica, cultural, política e jurídica, bem como indicar os traumas sociais e a legitimação da violência cotidiana daí advindas. Nesse sentido, a ditadura militar brasileira – uma das mais violentas que o ciclo latino-americano conheceu – não foi uma ditadura como as outras, pois a incapacidade de reconhecer e julgar os crimes de Estado cometidos no passado "transforma-se em uma espécie de referência inconsciente para ações criminosas perpetradas por nossa polícia, pelo aparato judiciário, por setores do Estado" (SAFATLE; TELES, 2010, p. 10). Ela permanece nas práticas políticas, nas múltiplas estratégias do poder que insistem em forçar o esquecimento das raízes do nosso fracasso, no entrave para nossa consolidação enquanto democracia. Edson Teles e Vladimir Safatle afirmam que uma ditadura se mede (se é que se mede) não por meio da contagem dos mortos deixados para trás, mas através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela "deixará para frente" (SAFATLE; TELES, 2010, p. 10). Há muito em jogo quando a questão é reelaborar o passado.

Acreditamos que, mesmo na morte, Antígona vence o adversário, pois o sentido de sua luta se sobressai. Por meio do presente estudo afirmamos que Antígona, além de um dos mais belos questionamentos acerca dos limites do poder, converteu-se para sempre em um símbolo da liberdade de se agir contra o Estado (ROSENFELD, 2009), chegando até nós como o monumento da cultura ocidental que melhor apresenta as questões acerca da liberdade do sujeito de rebelar-se contra as estruturas que o oprimem. Nisto reside sua assombrosa atualidade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Vitor Civita, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política – Obras Escolhidas I*, Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRAGA, A. E. Tese de Doutorado. *As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano.* Coimbra, Portugal. 2015 GOMES, L. D. Antígona: a persistência do mito. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 1, 121-128. 2009.

HEGEL, G.F.W. *A Fenomenologia do Espírito*. Tradução Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.

HEGEL, G.F.W. *Cursos de estética*. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Coleção Debates, São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

LUKÁCS, Gyorgy. *O Romance Histórico*, São Paulo: Ed. Boitempo, 2009.

LUKÁCS, Gyorgy. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967.* Org., Introdução e Tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968). A Arte do Teatro*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermaur. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura.* Porto Alegre: L&PM. 2003.

SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (Org). *O Que Resta Da Ditadura.* São Paulo: Boitempo, 2010.

SANTOS, J. T. *Antígona: a mulher e o homem*. Humanitas: Universidade de Lisboa, 1995.

SANTOS, V. S. *A dimensão formativa da tragédia grega: Sófocles*. Filosofando: revista de filosofia da UESB, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens.* Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, n. 26, v. 1 (Dossiê Literatura como uma arte da memória), p. 31-45, janeiro-junho, 2006.

SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. Tradução Donald Schuller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução Pedro Süssekind. Coleção Estéticas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BOTANDO BONECO MITOLÓGICO NO CEARÁ: RELATO DE EXPERIÊNCIA DO GRUPO PAIDEIA

Danielle Motta Araujo
Glaudiney Moreira Mendonça Junior
Amanda Coelho Honório
Delano Borges Bezerra
Francisco Allan Montenegro Freire
Glauco dos Santos Silveira
Paulo Roberto Barbosa Souza
Walnysse Maria Rodrigues Gonçalves
Washington Forte da Silva

INTRODUÇÃO

O Teatro de Formas Animadas, mais especificamente o Teatro de Bonecos, existe desde tempos imemoriais. Provavelmente estava presente nas primeiras manifestações rituais do ser humano primitivo, como representação desse próprio ser, de suas divindades, de animais, de vegetais ou de objetos sagrados, servindo como símbolos ou recriando cenas de fertilização da terra ou de vitórias em batalhas. “Historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara, como por se identificar com objetos rituais” (AMARAL, 2011, p. 75).

Há diferenças consideráveis entre o teatro de bonecos no Oriente e no Ocidente, o do Oriente apresenta um estilo mais cerimonial, relacionado à musicalidade e à poesia, ocidental aproxima-se mais da paródia, é ligado à pantomima e inicialmente era uma forma de expressão popular. Em relação a essas duas visões, Ana Maria Amaral (2011, p. 76) afirma que: “Essas contradições permeiam-se ao longo de sua história. No Oriente, ligado ao teatro sacro, é uma arte tradicional muito conceituada. No Ocidente, mais

ligado ao povo e à criança, é, talvez por isso mesmo, considerado uma arte medíocre”.

O teatro de boneco no Brasil não tem tanto reconhecimento como em outros países, mas uma das maiores inspirações do Grupo Paideia é o Grupo Giramundo, que tem sua sede em Belo Horizonte. Foi fundado em 1970 pelo artista plástico Álvaro Apocalypse (1937-2003) e, atualmente possui um acervo de aproximadamente 1500 bonecos, verdadeiras obras de arte. Percebe-se a versatilidade do grupo ao se observar, dentre as dezenas de espetáculos, alguns temas, a exemplo: *Vinte mil léguas submarinas* (2007), *O Guarani* (1986) etc. Aqui no Ceará, uma das maiores referências que temos no teatro de mamulengo é o Mestre Pedro Boca Rica, conhecido em todo o país. Seus mamulengos estão diretamente ligados à cultura popular e à oralidade. Em Fortaleza há muitos grupos de teatro de bonecos, como: O Circo Tupiniquim (1985), Grupo Formosura (1985), Grupo Ânima, Augusto Bonequeiro, Ângela Escudeiro, dentre outros (ARAUJO, 2017).

O mito é um assunto por direito nato do ser humano e todas as culturas e civilizações possuem seus elementos mitológicos, os quais servem para trazer sentido aos grandes mistérios que permeiam a mente do ser humano. Hoje, é um assunto de interesse de diversas áreas de estudos como sociologia, antropologia, psicologia, filosofia, literatura, entre outras. Desvendar o mito é, pois, desvendar-se (BRANDÃO, 2013).

O objetivo deste relato de experiência é, portanto, apresentar algumas iniciativas do Grupo Paideia na tentativa de unir o estudo do mito com o Teatro de Boneco, trazendo a comicidade como um elemento facilitador ao aprendizado e a aproximação com o público leigo.

TEATRO DE BONECOS

Ana Maria Amaral, no seu livro *Teatro de Formas Animadas*, define Boneco e classifica suas possíveis divisões de acordo com a manipulação:

> Boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de

um público. Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra refere-se a uma figura de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controláveis por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco. (AMARAL, 2011, p. 71-72)

Sobre o poder dos bonecos na encenação, o *Dicionário de Símbolos* nos traz afirmações a respeito de Marionetes, que se pode também considerar para os bonecos:

> A marionete soube expressar aquilo que pessoa alguma ousaria dizer sem uma máscara: ela é a heroína dos desejos secretos e dos pensamentos ocultos, ela é a confissão discreta de si mesmo aos outros e de si para si. A marionete se reveste ainda de um sentido místico. *Os gestos do homem são dirigidos por um outro*, [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 594, *grifos do autor*)

O conceito aproxima-se do de ator, entretanto, percebemos algo mais profundo, pois o boneco é a representação de um ser, comandado por outro ser (que não ele mesmo). Esse processo de manipulação é tão intenso e significativo que persiste até hoje e vem de tempos bem antigos, a relação de Fantoche e de Marionete como sinônimos de pessoas sem personalidade, sem iniciativa, facilmente manipuláveis.

Na *República* de Platão, Livro VII, há uma referência sobre o gênero Teatro de Bonecos:

> A luz de um fogo aceso a grande distância brilha no alto e por trás deles; entre os prisioneiros e o foco de luz há um caminho que passa por cima, ao longo do qual imagina agora um murozinho, à maneira do tabique que os pelotiqueiros levantam entre eles e o público e por cima do qual executam suas habilidades.
> - Figuro tudo isso - respondeu.
> - Observa, então, ao comprido desse murozinho, homens a carregar toda sorte de utensílios que ultrapassam a altura do muro, e também estátuas e figuras de animais, de pedra ou de madeira, bem como

> objetos da mais variada espécie. Como é natural, desses carregadores uns conversam e outros se mantêm calados. (*República*, Livro VII, 514a-515a)[1]

Platão, ao explicar sobre o muro que separa os prisioneiros da saída da caverna, utiliza-se da metáfora dos tapumes que eram usados pelos pelotiqueiros para exporem suas habilidades. Pelotiqueiros, segundo o dicionário Priberam[2], são artistas que realizam espetáculos em praças públicas e possuem o sentido de trapaceiros. São artistas manipuladores, que se escondem por detrás de uma estrutura sobre a qual os bonecos aparecem para sua performance ao público.

Observa-se que o muro é o tapume, o homem que carrega os objetos é o manipulador, os objetos descritos é o boneco, e, por último, a sombra é a visão do falso homem representado na figura do boneco. A intenção do poeta, certamente, é falar sobre o bem e a verdade, e utiliza a metáfora da sombra de bonecos como exemplo dessa imagem limitada do mundo, da ocultação da verdadeira natureza a partir do olhar do prisioneiro. Platão aponta todas as consequências da saída desse homem de dentro da caverna, a principal sendo a sua impotência diante da luz, fazendo-o retroceder à escuridão.

Entretanto, apesar de ter-se nessa alegoria da caverna a metáfora da passividade do homem contemplando as sombras, e de isso se assemelhar aos conceitos do teatro de bonecos, percebe-se que, apesar dessa manipulação, é através desse mesmo boneco que o homem transcende a condição de passividade. Acreditamos que o teatro de bonecos e o boneco como símbolo, no momento da encenação, tira o homem de dentro da caverna e o joga no centro da luz, do todo, e ele se vê obrigado a abrir os olhos e a contemplar e interpretar a natureza através da dor e/ou do riso.

---

1 Tradução Carlos Alberto Nunes (PLATÃO, 2016).

2 Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pelotiqueiros>. Acesso em: 30 out. 2020.

Esse contato com o mágico do teatro de bonecos retira o ser humano de uma realidade e o mergulha em outra, mesmo que metafórica.

Ademais, a realidade do boneco se aproxima ao contraste entre horror e riso. Esculpe-se, assim, na intenção de fazer algo caricato, que resulta no feio, no grotesco, e culmina com o riso da plateia. Ele nasce do e pelo grotesco, e torna-se risível. Sobre esse caráter ambivalente dos bonecos, cabe aqui uma citação muito pertinente sobre o riso, de Georges Minois, no seu *História do Riso e do Escárnio*, em que traz à tona uma imagem de uma personagem mitológica de forte significado nesse jogo entre grotesco e risível:

> No panteão grego, onde os deuses riem tão livremente entre si, o riso é curiosamente o atributo de um personagem obscuro, o trocista e sarcástico Momo. Filho da noite, censor dos costumes divinos Momo termina por tornar-se tão insuportável que é expulso do Olimpo e refugia-se perto de Baco. Ele zomba, caçoa, escarnece, faz graça, mas não é desprovido de aspectos inquietantes: ele tem na mão um bastão, símbolo da loucura, e usa máscara. O que quer dizer isso? O riso desvela a realidade ou a oculta? Enfim, não é possível esquecer que, segundo Hesíodo, suas irmãs são Nêmesis, deusa da vingança, Angústia e a "Velhice Maldita". (MINOIS, 2003, p. 29)

Momo é esse ser mitológico cercado de ambiguidade. É a personificação do sarcasmo, dos meios obscuros que levam ao riso. Nasceu no tempo em que a "Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra / e Morte, pariu Sono e pariu a grei dos Sonhos / A seguir Escárnio [Momo] e Miséria cheia de dor" (Hesíodo, *Teogonia*, v. 211-14)[3]. Observemos os irmãos de Momo: Lote, Sorte Negra, Morte, Miséria, dentre outros, sendo a maioria de aspectos negativos e misteriosos. Sarcasmo, Escárnio, são personificações de ações, de manifestações humanas, muitas vezes usadas como mecanismos na encenação para causar riso num espaço onde a liberdade não tem medida: aqui se pode criticar, ironizar, até ofender, mas tudo fica sempre

---

3 Tradução JAA Torrano (HESÍODO, 2003).

resguardado pela face do ator ou do boneco, pois a eles tudo é permitido dizer. Sobre essa ambiguidade do boneco, Ana Maria Amaral (2011, p. 75) afirma que:

> Sua essência é a ilusão. É o personagem irreal. É negação, é matéria, e, ao mesmo tempo é afirmação. É um desafio à inércia da matéria. Ambíguo por natureza, tem aspectos positivos e negativos. É dualidade: enquanto animado, é espírito; enquanto inerte, é matéria. Define-se por uma contradição: é ação, mas em si mesmo ele não tem movimento.

O boneco é realmente esse ser ambíguo de aspectos positivos e negativos, mas, principalmente, é espírito e matéria, e é nesse nível que se encontra toda a essência do boneco e de sua relação com o manipulador, pois há momentos em que essa troca é tão intensa que não se consegue mais perceber quem se doa a quem: se o manipulador, ao boneco; ou se o boneco ao manipulador.

Sobre a reação da plateia, percebemos que, a partir da experiência adquirida em dezoito anos no grupo Paideia com os bonecos, o primeiro riso do público é exatamente quando avistam o boneco, sem necessariamente de nenhuma fala ou movimento, não importando se a personagem é cômica, trágica ou monstruosa. Essa reação inicial pode ser proveniente de uma série de sentimentos causados pela contemplação do boneco, mas todos eles levam ao riso. Nas apresentações, observamos que o belo se torna feio, caricatural, por isso leva ao riso; e que o feio se torna belo, quando não assusta, mas causa riso.

O GRUPO PAIDEIA

O Paideia é um grupo que, desde 2002, adapta mitologia greco-romana e textos clássicos gregos e latinos para o gênero Teatro de Animação, mais especificamente Teatro de Bonecos. O grupo mantém um projeto de extensão intitulado "A Mitologia Greco-romana e a Sobrevivência do Mito na Atualidade", na Universidade Federal do Ceará, desde 2007, atualmente dividido em dois módulos com a carga horária de

100 horas cada. Esse curso tem como proposta o estudo da mitologia e as suas recorrências na atualidade, por exemplo, no cinema, nos quadrinhos, nas artes, na música, dentre outras manifestações culturais. Durante o curso, quando possível, inserimos os bonecos do grupo como parte da aula, mesclando o lúdico ao academicismo. Fórmula que vem dando certo, sem perda de conteúdo e com o acréscimo da ludicidade. O curso serve à comunidade em geral e o público que nos procura é o mais diversificado possível, tanto no que diz respeito à idade, de adolescentes a jovens senhoras e senhores; quanto a áreas de conhecimento, Letras, Psicologia, História, Geografia, Medicina, dentre outras.

O Grupo Paideia surgiu na disciplina de Teoria e Prática de Ensino de Literatura do curso de Letras, ministrada pela professora Sarah Diva Ipiranga, na qual foi proposto que os alunos elaborassem uma aula de Literatura diferenciada e direcionada ao Ensino Fundamental. Nossa equipe decidiu adaptar um trecho do mito grego da "Escolha de Páris", relacionado à Guerra de Troia, para o teatro de bonecos. Quanto aos bonecos, utilizamos os de espuma, também conhecidos como fantoches escolares, doados pela integrante Daniela Alves.

Devido à boa aceitação por parte dos colegas e dos professores que assistiram, decidimos então formar o grupo amador de teatro de bonecos DADAWALU, que tinha como sigla as iniciais das quatro integrantes (Danielle, Daniela, Walnysse e Luiza). O primeiro mito escolhido para um roteiro completo, visto que a primeira peça só possuía quinze minutos de encenação, foi a história de Eros e Psiquê, sobre a qual falaremos mais adiante. No ano seguinte, DADAWALU passa a chamar-se Grupo Paideia, por sugestão do professor Orlando Araújo, sob a justificativa de que: além de lidarmos com a Educação (significado moderno da palavra) de uma forma inovadora; sonoramente, Paideia aproximava-se de "pai d'égua", expressão popular nordestina que significa "algo muito bom". Com a saída de duas integrantes (Daniela e Luiza), convidamos duas amigas das Letras para fazerem parte do grupo: Ana Candelária Queiroz e Luciana Sousa.

A proposta de utilizarmos o teatro de bonecos para contar histórias sobre a mitologia greco-romana, a princípio, não foi facilmente aceita. Tivemos o apoio de muitos professores na faculdade, mas percebemos certa

resistência da sociedade, pelo simples fato de acharem, muito erroneamente, que teatro de bonecos é apenas para crianças. Apesar de termos nos apresentado muitas vezes para elas, e realmente elas aproveitam cada detalhe, mergulham intensamente no lúdico, concluímos que nossas adaptações eram mais orientadas para um público adolescente e adulto.

Começamos a aprofundar nossos estudos sobre o Mito e daí nasceu, em 2006, a proposta do Minicurso "Mitologia Greco-romana e a Sobrevivência do Mito na Modernidade" para os Encontros Universitários. Devido ao sucesso do Minicurso, fomos convidados pela professora Ana Maria César Pompeu para elaborarmos um curso de extensão com essa temática, mas com uma carga horária ampliada. Assim surgiu o curso de Mitologia do Grupo Paideia (inicialmente com carga horária de 30h), que existe até hoje. Em 2020, devido à suspensão das atividades presenciais nas instituições de ensino, necessária como medida de enfrentamento à pandemia de COVID-19, o curso passou por mais uma metamorfose e foi adaptado para o ensino remoto. Desse modo, foi possível recebermos estudantes de outros estados interessados em aprender sobre mitologia greco-romana.

Com o tempo, sentimos a necessidade de trazer os elementos do teatro de bonecos para dentro do curso, com a utilização dos bonecos nas aulas, levando o lúdico e a fantasia, para um ambiente puramente acadêmico. Um exemplo que pode ser apresentado é a aparição de Zeus na aula sobre os deuses gregos: a aula consiste numa explanação sobre os deuses, seus atributos, suas principais façanhas, as possíveis interpretações sobre eles, tudo com referências bibliográficas e com aprofundamento teórico, como normalmente pede o academicismo. Porém, o boneco Zeus aparece e faz interferências, ora cômicas, ora arrogantes, aproveitando-se de sua onisciência para anteceder, alterar ou apagar os fatos como bem entender, porque, como ele mesmo diz durante a aula: "Fiz porque quis." ou "Foi por um bem maior, beeeeem maior!" (Figura 1, esquerda).

Outro exemplo de inserção do boneco acontece nas aulas sobre tragédias, cujo tema é Maldição Familiar, em que abordamos duas famílias amaldiçoadas da Grécia Antiga, os Tantálidas e os Labdácidas. A aula é densa, pesada, na qual o caráter trágico perpassa todo o conteúdo. Ao final,

fazemos uma encenação de um enterro aos moldes gregos: entramos vestidos de negro, carregando um cadáver numa pequena rede. Inicia-se o rito funerário e ocorrem leituras de textos para encaminhar a alma ao Hades. Um integrante representa uma carpideira que chora sobre o corpo, "corta" seus cabelos e os oferece ao defunto, põe a moeda na boca dele e o bolo para o cão Cérbero na sua mão, e prossegue o pranto. Eis que surge o boneco do barqueiro Caronte para buscar a alma do defunto, então o corpo é revelado, a boneca surge de forma apoteótica e a plateia cai no riso ao descobrir que o velório era de Amy Winehouse (Figura 1, direita). Essa encenação serve para quebrar o tom sério da aula sobre maldições, trazendo alívio cômico em meio à seriedade.

Figura 1: Boneco de Zeus em aula (esquerda) e bonecos de Amy Winehouse e do Caronte no ritual fúnebre (direita).

Fonte: Arquivos do Grupo Paideia.

PRODUÇÃO TEATRAL

Atualmente o Grupo possui três peças principais: *Psiquê & Eros*, *A Escolha de Páris* e *Lisístrata.* A peça *A Escolha de Páris* é baseada no mito que conta a grande disputa entre as deusas Afrodite, Atena e Hera para ser considerada a deusa mais bela. Quem decidirá essa contenda será um troiano, simples pastor de ovelhas, que, na realidade, era Páris, a criança abandonada pelos reis troianos, por conta de um oráculo funesto. As deusas, clandestinamente, fazem visitas ao pastor para tentar suborná-lo e, dentre

todos os presentes oferecidos, Afrodite promete o amor da humana mais bela. Páris então elegeu Afrodite como a deusa mais bela, conquistando o ódio eterno das outras duas deusas. A consequência desastrosa de tudo isso é a guerra de Troia, porque a mulher mais bela era Helena, esposa de Menelau, rei de Esparta (ARAUJO, 2017, p. 51).

Transformamos essa história de fim trágico – a guerra de Troia – numa comédia cuja temática central é voto e eleição, em que tratamos de suborno, corrupção, compra de votos, dentre outras mazelas sociais. Essa peça tem uma forte conotação política e costumamos apresentá-la, principalmente, no período de eleições. Na Figura 2, podemos ver os "santinhos" que as deusas utilizam para promover suas candidaturas.

Figura 2: Santinhos das candidatas à deusa mais bela.

Fonte: Arquivos do Grupo Paideia

Lisístrata[4], inspirada na comédia grega de Aristófanes de mesmo nome, conta a história da greve de sexo que as mulheres gregas realizam para acabar com a guerra entre atenienses e espartanos. A peça possui um alto teor erótico e, por isso, é encenada apenas para maiores de idade. Na adaptação que realizamos, além das diversas insinuações presentes no

[4] Cf. Araujo, *Lisístrata*, 2017, p. 71-95.

original, e que foram transpostas para a atualidade, ainda acrescentamos toda a irreverência comum do cearense sobre esses temas.

O grupo possui ainda algumas esquetes e espetáculos com teatro de sombras. Porém, neste relato discutiremos com mais detalhes o processo de confecção dos bonecos do tipo fantoche e a realização da peça *Psiquê & Eros*.

PROCESSO DE CONFECÇÃO DOS BONECOS

A princípio, nosso grupo utilizou-se dos fantoches escolares feitos de espuma nas primeiras apresentações. Mas sentíamos a necessidade de dar uma identidade mais significativa aos bonecos, visto que os antigos eram todos com o mesmo rosto, só mudando o figurino, cor de cabelo e algum detalhe extra (Figura 3, esquerda). Portanto, contratamos um amigo profissional na arte de confecção e manipulação de bonecos em Fortaleza, o bonequeiro Antônio Aristides (o Tide) para nos ensinar a produzir nossos próprios bonecos. A técnica utilizada foi a de moldura em isopor e revestimento de papel *machê* (Figura 3, direita).

Figura 3: Bonecos de Afrodite, Psiquê e Eros (esquerda) e cabeças de bonecos em produção (direita).

Fonte: Arquivos do Grupo Paideia

A técnica consiste em cortar e, em seguida, moldar o isopor com lixa; depois cobrir a superfície do isopor com papel de embrulho embebido numa solução de água e cola. Um trabalho que requer muita paciência, pois se colam pequenos pedaços até cobrir o boneco por inteiro, e é necessário

um dia todo ao sol para a secagem. O acabamento consiste em pintar, colocar os adornos que completam a face e tecer os cabelos com lã. O corpo do boneco é de tecido de algodão cru, também pintado. Na Figura 4 (esquerda), o boneco original e o boneco novo da deusa Afrodite, personagem das peças *Psiquê e Eros* e *A Escolha de Páris*.

Para a peça *Lisístrata*, primeiramente, moldamos os rostos dos bonecos sem inspirações iniciais, mas, a partir do momento em que começaram a ganhar forma, transformamos os quatro bonecos em cantoras famosas. Isso fez com que nossos bonecos adquirissem personalidade e uma trilha sonora para a entrada de cada um na peça, momento de forte humor em que a plateia identifica o boneco com a artista da música.

Quanto à manipulação, nossos bonecos são articulados na boca, mas se distinguem em dois tipos diferentes: os de luva, nos quais introduzimos a mão na cabeça do boneco e movemos a boca; e os manipuláveis por movimento, ou seja, os que precisamos sacudir o boneco para que a boca mexa. A técnica para esse último consiste na introdução de uma haste de madeira na base inferior da cabeça do boneco (Figura 4, direita).

Figura 4: Boneco escolar e de isopor (esquerda) e cabeças dos bonecos da peça *Lisístrata* (direita).

Fonte: Arquivos do Grupo Paideia

Essa última técnica foi desenvolvida experimentalmente pelo nosso amigo, o bonequeiro Aristides, e adotada por nós nas quatro personagens principais da *Lisístrata*. Todos os demais bonecos da peça são de luva, com exceção do Cérbero.

A PEÇA PSIQUÊ & EROS

A peça mais encenada pelo Grupo Paideia é *Psiquê e Eros* (2003) cujo roteiro foi inspirado no mito de Cupido e Psiquê, que está inserido na obra de Lúcio Apuleio, *Metamorfoses*, também conhecida como *O Asno de Ouro*, do século II d.C.

O mito nos conta sobre os sofrimentos de Psiquê, uma jovem muito bela, em busca de Cupido (Eros), seu esposo amado. Havia um rei e uma rainha que tinham três filhas, entretanto, a mais jovem possuía uma beleza excessiva que fazia com que os homens a idolatrassem causando assim inveja em Vênus (Afrodite), a deusa do amor e da beleza. Os templos da deusa estavam vazios, pois as pessoas preferiam prestar culto à nova Vênus encarnada (Psiquê).

No nosso texto, tentamos manter a solenidade inicial do narrador da história na figura de uma narradora. Na obra original, como o mito é contado por uma velha mulher a uma moça, e Lúcio a escuta, já metamorfoseado em asno, decidimos conservar a figura da contadora de histórias, aquela que conta por que viu ou ouviu falar. A narradora da peça não é um boneco e a atriz fica fora da barraca, narrando a história e, muitas vezes, contracenando e interferindo com os bonecos. Observem a introdução da nossa peça:

> Há muito tempo, na longínqua e antiga Grécia, havia um rei e uma rainha que tinham três filhas. As duas mais velhas eram muito bonitas, mas a mais nova tinha uma singular e estonteante beleza. Era idolatrada por todos que sabiam da sua existência. A fama de sua quase divina beleza alastrava-se por todos os reinos.
> CORO: Ô Psiquêê, cadê você? Eu vim aqui só pra te ver! (3 vezes).
> No entanto, nenhum mortal ousava pedir sua mão em casamento. Todos queriam adorá-la e prestavam-lhe homenagem como se fosse uma nova Afrodite. Conheçam agora uma das mais lindas histórias que o mundo já viu: Psiquê e Eros. (PAIDEIA, 2003)

A quebra da solenidade vem com o coro cantando e, de certa forma, invocando Psiquê, numa mistura de culto e de festa, como se a jovem fosse a grande atração, e realmente, na nossa peça, é.

Transformamos, em nosso roteiro, essa travessia de expiações numa grande jornada heroica feminina, na qual Psiquê, através do exagero nas suas ações, transforma a narrativa de teor trágico numa comédia. A linguagem utilizada no texto é a coloquial, com fortes características da oralidade no contexto do Nordeste. Na história de Apuleio, a Psiquê é a personagem principal, mas rodeada de muita passividade. Todas as ações dela são dependentes da ajuda de uma divindade. Ela é frágil e tenta dar cabo de sua vida durante toda a sua história. Nossa Psiquê é uma protagonista ativa e, apesar de ter sempre uma ajuda sobrenatural, ela vai agir, tomar decisões, errar e acertar na sua jornada. Por isso o nome da peça é *Psiquê e Eros*, e não Cupido e Psiquê, como a história original popularizou-se.

Assim que percebe a ausência dos fiéis em seus templos, Vênus fica furiosa pela transferência do seu culto para uma simples mortal:

> Esta extravagante transferência do culto celeste para a virgem mortal incendiou de veemente cólera o coração da verdadeira Vênus. Ela não pôde conter a indignação. Sacudiu a cabeça, fremente, e falou:
> XXX. Então, a mim, antiga mãe da Natureza, origem primeira dos elementos, nutriz do Universo, Vênus, reduziram-me a esta condição de partilhar com uma mortal as honras devidas à minha majestade! E meu nome consagrado no céu é profanado pelo contato com impurezas terrestres. Será preciso, aparentemente, na comunhão equívoca das homenagens prestadas a meu nome, ver a adoração me confundir com uma substituta? Aquela que por toda a parte apresentará minha imagem é uma moça que está para morrer. Foi em vão que aquele pastor, cuja imparcial justiça foi aprovada pelo grande Júpiter, me preferiu, pelos meus atrativos sem-par, às deusas mais eminentes. Porém, não se rejubilará por muito tempo essa, quem quer que ela seja, que me usurpou as honrarias. Poderei, com essa mesma beleza à qual ela não tem direito, fazer com que se arrependa. (*O Asno de Ouro*, Livro IV, XXIX-XXX)[5]

---

[5] Tradução Ruth Guimarães (APULEIO, 2002).

Então a deusa chama por seu filho Cupido e diz:

> [...] Consente apenas - e isto somente me satisfará - em fazer de maneira que essa virgem seja possuída de ardente amor pelo derradeiro dos homens, um homem que a Fortuna tenha amaldiçoado em sua classe, seu patrimônio, sua própria pessoa; tão abjeto, em uma palavra que, no mundo inteiro, não se encontre miséria que à sua se compare. (*O Asno de Ouro*, Livro IV, XXX)

Na adaptação do Paideia, procuramos manter a fúria da deusa e algumas referências que ela faz na obra:

> *Afrodite:* Meu querido filho Eros, você acredita que tem uma garotinha tentando me imitar? Logo a mim, a deusa da Beleza Afrodite?! Ela é até bonitinha… NÃO! Ela é linda! E eu vou perder o meu título de deusa mais bela para uma mortal? Não acredito! De que me adiantou ser eleita a deusa mais bela, se vem umazinha acabar com isso?
> *Eros:* A senhora quer o quê, os deuses não morrem, mas envelhecem. E como diz um filósofo cearense: "na velhice, a beleza é algo que se acaba e a feiura é algo que se aumenta".
> *Afrodite:* Pare já com isso! Sou a mais bela e ponto final! E você vai fazer um servicinho pra mim. Vai fazer com que essa talzinha se apaixone por um... velho, feio, barrigudo, careca, chato e pobre… quê mais, quê mais… que tenha chulé, caspa, piolho, mau hálito, seborreia, piorreia, diarreia e tudo que é reia... acho que só! Isso vai ser é pouco para essa amarela empombada. (PAIDEIA, 2003)

Tanto na obra original, quanto no nosso texto, há referência à escolha de Páris, história na qual Afrodite (Vênus) é escolhida a deusa mais bela pelo pastor troiano Páris, dentre três deusas.

Mantivemos boa parte das personagens que aparecem na história e, para algumas, demos até um destaque maior, como acontece com o Oráculo e com o Caronte. Na história de Apuleio, quando o rei vai perguntar ao oráculo de Apolo o destino de sua filha Psiquê, ele recebe uma resposta formal, que vaticina:

> Sobre o rochedo escarpado
> suntuosamente enfeitada
> expõe, rei, a tua filha,

para núpcias de morte.
Então, ó, rei, não esperes
para teu genro, criaturas
originadas de mortal estirpe,
mas um monstro cruel e viperino, que voa pelos ares.
Feroz e mau, não poupa ninguém,
Leva por toda parte o fogo e o ferro,
e faz tremer a Júpiter,
e é o terror de todos os deuses,
e apavora até as águas do inferno, e inspira terror às trevas do Estige.
(*O Asno de Ouro*, Livro IV, XXXII)

Na nossa peça, rei e rainha vão ao oráculo e a rainha não consegue se concentrar no vaticínio fazendo uma série de perguntas, entretanto, o oráculo diz que eles só podem fazer uma pergunta "porque eu não sou gênio da lâmpada, não. Eu apenas adivinho o futuro". Depois de proferir a mensagem várias vezes sem conseguir concluir porque a mãe de Psiquê o interrompe, o oráculo se irrita e diz: "Daqui a três noites, preparem a encalhada da Psiquê pra esta porcaria de casamento… que um ser monstruoso virá buscá-la." (PAIDEIA, 2003).

Depois das núpcias lúgubres de Psiquê, que mais se assemelham a um rito fúnebre, ela é arrebatada pelo vento Zéfiro e viverá entre o mistério e a volúpia no castelo encantado do seu amante invisível. Na nossa adaptação, a protagonista segue um cortejo funesto, seu próprio velório, mas vai resignada. Também é arrebatada pelo vento, e vai viver algumas aventuras no castelo misterioso. Psiquê passa a viver com seu marido, porém não pode contemplar seu rosto (utilizamos uma máscara no rosto do boneco).

Sentindo-se sozinha, Psiquê pede para rever suas irmãs, mas é seriamente advertida pelo seu marido misterioso. Mesmo assim, ela implora e o amante concede que as cunhadas venham visitá-la. Essa cena é semelhante na obra original e na nossa adaptação, entretanto, optamos por descrever uma única visita das irmãs invejosas, já que na obra são três. Consequência deste encontro: as irmãs plantam a dúvida no coração de Psiquê, ao lembrá-la do vaticínio que dizia que se casaria com um monstro terrível.

Cheia de dúvidas, Psiquê segue a orientação das irmãs. Pega uma lâmina, para degolar a fera, e um espécie de candeeiro, para iluminar o caminho. Na nossa peça optamos por não utilizar a lâmina, então, a única orientação que a irmã dá é de que pegue uma vela bem pequena (entretanto, a vela que Psiquê carrega é imensa) e olhe seu rosto. Ao contemplar o rosto do amado, Psiquê o fere com a vela, o que causa o afastamento de Eros e o abandono de Psiquê. Porém, ela decide reconquistar o amado e parte para a casa da deusa Afrodite determinada a reatar seu casamento.

Para poder reencontrar seu marido, Psiquê deve cumprir quatro trabalhos impostos por Vênus, dentre os quais se destaca o último, que consiste em descer ao Mundo dos Mortos (Hades) para trazer, dentro de uma urna, um pouco da beleza da deusa Prosérpina (na adaptação do Paideia, Perséfone). No nosso texto, transformamos a descida ao Hades numa grande aventura cômica, na qual, cada obstáculo provoca o riso da plateia.

PAIDEIA NA PANDEMIA

Durante a pandemia, nosso grupo reinventou-se, pois decidimos nos adaptar aos moldes de atividades a distância. Retomamos as aulas do curso de extensão, organizamos leituras de obras clássicas on-line, palestras com temáticas mitológicas, dentre outras atividades organizadas por nós ou com parcerias. Entretanto, achávamos que o Teatro de Bonecos nos exigiria mais do que os conhecimentos adquiridos com esses eventos on-line. Então, decidimos apresentar a peça *Psiquê e Eros*, via StreamYard[6], com transmissão ao vivo pelo YouTube[7]. Como o grupo inteiro, na medida do possível, está mantendo o isolamento social, resolvemos apresentar cada

[6] https://streamyard.com/

[7] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kw2b3hrIwoI&t=3386s>. Acesso em: 30 out. 2020.

qual da sua casa. A princípio, passamos o texto realizando adaptações e dividimos os bonecos e materiais utilizados na peça, os quais ficam todos na sede do grupo. Visto essa divisão, os bonecos ficaram em três casas diferentes e começamos a ensaiar para tentarmos aproximar ao máximo do que fazemos presencialmente, na nossa barraca.

A experiência foi excelente, mesmo tendo ocorrido erros devido ao nervosismo de uma nova estreia e por conta de condições não muito favoráveis de internet. Tivemos que fazer muitas adaptações além da óbvia – de ser on-line e não presencial –; dentre elas, a alteração da própria estrutura do texto, em relação a algumas cenas. Destacamos, aqui, o encontro de Psiquê com as irmãs (o qual acontece no castelo, quando encenamos presencialmente) que adaptamos para uma *live* de Psiquê com suas irmãs (Figura 5), por respeito ao isolamento e distanciamento sociais; um dos momentos mais cômicos da peça.

Figura 5: Live de Psiquê com as irmãs.

Fonte: Arquivos do Grupo Paideia

Devido ao sucesso da apresentação de *Psiquê e Eros*, resolvemos encenar a peça *A Escolha de Páris*, no mês de novembro, mês das eleições municipais em 2020, uma vez que a peça aborda a temática da eleição.

Das tantas atividades da pandemia, também começamos, a várias mãos, a produzir uma nova peça que trata sobre os doze trabalhos de

Hércules, adaptados ao contexto geográfico do Ceará (Título provisório: *As 12 Peleja do Cumpade Hércules na Terra da Luz*). Primeiramente, levantamos a bibliografia básica de mitólogos que discutem sobre o herói e a jornada dos doze trabalhos; em seguida, lemos os trabalhos e pensamos nas possibilidades de associação entre as localidades por onde o herói passa e lugares do Ceará. O projeto segue, então, nesta fase de pesquisa e estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todos esses anos que trabalhamos com o mito e com o teatro de bonecos, percebemos como a atmosfera mágica do teatro de bonecos combina perfeitamente com o mito. A característica numinosa, ou seja, encantadora do teatro de bonecos e do mito, faz com que o público mergulhe nas nuances da história contada e consiga aproveitar, de forma mais imersiva, os elementos da narrativa.

Apesar dos preconceitos ainda existentes com o gênero, acreditamos que cada vez mais o boneco é reconhecido como uma forma de arte válida e divertida. E por mais que o processo de confecção dos bonecos, a adaptação das histórias e o esforço físico depreendido para a realização das encenações sejam grandes, o resultado obtido é sempre satisfatório e sublime. Sempre nos comovem as reações do público, os elogios e os relatos daqueles que viram uma peça e lembram-se das cenas quando ao entrar em contato com o mito novamente. Podemos ressaltar, também, a eficiência da utilização do humor e do boneco no processo de ensino-aprendizagem, fortalecendo o aprendizado e facilitando a conexão do estudante com o mito. O boneco traz maior leveza ao tema, levando os estudantes a um momento de descontração que, ao mesmo tempo, evidencia o conteúdo, uma vez que a piada sempre orbita o objetivo educacional pretendido. Esperamos, desse modo, que mais peças possam ser adaptadas, contribuindo, assim, para uma maior popularização do mito e do gênero de teatro de bonecos para um público mais amplo.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. M. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos, objetos.* 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

APULEIO, L. *O Asno de Ouro*. Introdução, notas e tradução Ruth Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ARAUJO, D. M. *Lisístrata: Estudo e Adaptatradução para o Teatro de Bonecos.* Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, 2017.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega: Volume 1*. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* Estudo e tradução JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

MINOIS. G. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução Maria Helena O. Ortriz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAIDEIA. *Psiquê & Eros*. Peça de Teatro de Bonecos, 2003.

PLATÃO. *A República.* Tradução Carlos Alberto Nunes. 4. ed. revisada e bilíngue. Belém: ed.ufpa, 2016.

A CONTEMPORANEIDADE DOS MITOS GREGOS NA LITERATURA BRASILEIRA

Julia Araujo Borges

A tentativa de explicar o mundo e tudo o que compreende a vida humana não são tarefas novas, e o mito é prova dessa procura de entender a gênese universal. Entretanto, se há questões a serem esclarecidas quanto ao surgimento do cosmo, assim também o é para o entendimento da origem de um determinado mito.

As narrativas mitológicas se configuram como atemporais e exercem forte influência no *ethos*[1] de uma sociedade e todo esse domínio possui, no âmbito da linguagem, duas formas de manifestação: a primeira no que concerne à expressão tradicionalmente oral, ou seja, realizada em conversas nos espaços privados – nos lares em comunicações das senhoras com seus filhos. Cada vez mais dito, mais se moldava o arquétipo mitológico grego e naturalmente o pensamento criava contornos divinos que se sustentariam. A segunda maneira diz respeito ao mundo poético. Dá-se, portanto, pela voz dos poetas em espaços públicos dentro da *pólis*[2], com narrativas que não exigiam conhecimentos de leitura por parte do espectador, mas que, de um modo bastante particular, expunham cenas que plastificavam crenças e ordenavam o imaginativo popular.

As palavram vinham firmadas pelo uso de instrumentos em situações de festas, banquetes, concursos e até jogos. O fazer literário surge em uma sociedade agráfica e mantem-se ainda mais vivo com o recurso da escrita, sem, contudo, haver qualquer tipo de distinção dos seus ouvintes, haja vista que toda essa experiência se configurava muito além ao plano do

---

[1] Costume, característica; conjunto de traços comportamentais que formam o caráter ou a identidade de uma coletividade.

[2] Célula autossuficiente. Era o nome genérico dos inumeráveis pequenos estados independentes em que a Grécia se encontrava dividida.

divertimento, mas a prática de um fazer institucionalizado em que o serviço à sociedade se dava através da conservação de sua memória e de seu saber.

Das duas hipóteses de perpetuação poética, dar-se-á destaque para a segunda e seu domínio na sociedade grega e consequente perpetuação no tempo e no espaço até se chegar ao mundo contemporâneo, mais especificamente à Literatura brasileira.

Os arquétipos e idiossincrasias que fundamentam a *Hélade*[3] revelam na poesia o indicativo de uma cultura religiosa com tamanha força expressiva que vai além de simples cultos, mas de uma verdadeira religião grega que encontrava nas obras épicas, dramáticas e líricas a sua mais forte expressão.

Discorrer sobre as questões mitológicas nas narrativas poéticas é tratar, primordialmente, acerca da poesia homérica, cuja obra possui um valor canônico de vastíssimos dados com padrões que serviram para posteriores autores.

Poeta do século VIII a.C, Homero é referência na literatura grega e consequentemente, mundial. Autor de duas obras clássicas, *Ilíada* e *Odisseia*, pouco se sabe sobre sua vida, dado o tempo remoto em que viveu, mas de seus escritos depreende-se um manancial de referências mitológicas e sociais que são capazes de explicar muito sobre a sociedade helênica.

Já no século VI a.C, além da simples perpetuação mitológica, com Teágens de Reggio instaura-se uma postura mais intelectual que faz uma retomada da tradição como objeto de reflexão racional e encontra, no século V a.C, a análise crítica de grande impacto social com o Teatro Grego.

Dentro desse cenário, e mais especificamente na tragédia grega, o mito se coloca como agente e paciente dos espetáculos atenienses e torna-se a força motriz para uma análise com forte tino da pólis de então e de um porvir. Dos tragediógrafos que apresentaram suas peças nos *festivais dionisíacos*[4], Ésquilo, Sófocles e Eurípides são os que permaneceram vivos

---

[3] Nome do espaço em que habitavam os Gregos (Helenos).

[4] Celebrações ao deus Dioniso em que peças teatrais também eram apresentadas.

através de seus achados escritos e são possuidores de uma forma única de pensar a dialética entre mito e sociedade.

Diante de tamanha carga poética, a cultura mitológica, mesmo com o passar dos séculos, não deixou de ter forte impacto social, mas passou a ser revestida de ornamento para uma consciência pessoal e de mundo.

O manancial filosófico, jurídico, artístico, mitológico e literário da Antiguidade atravessou vários séculos e tem o seu grande valor também no mundo contemporâneo, e mais especificamente dentro da Literatura brasileira há diversos exemplos de recepção dos mitos gregos.

Do repertório tupiniquim, serão expostos três escritores e suas respectivas obras. Serão eles: Guimarães Rosa, Chico Buarque e Haroldo de Campos.

O ESPELHO DE GUIMARÃES ROSA

Narciso é um dos mitos mais recriados ao longo da história, seja pelo seu caráter lendário ou pelos aspectos psicológicos que a história carrega. Reproduzir Narciso é refletir sobre o duplo em cada um e tal reflexão foi feita até mesmo por antigos como Ovídio, nas *Metamorfoses*. No âmbito da literatura brasileira, tem-se como releitura desse mito; Caetano Veloso ao descrever a cidade de São Paulo[5]: "Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto/ Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto/ É que Narciso acha feio o que não é espelho..."; e ainda a escritora Clarice Lispector ao fazer uma abordagem do tema mitológico, sem citações, apenas com percepções e entendimento sobre a necessidade de certo grau de cegueira para se enxergar determinadas coisas[6]. E é em Guimarães Rosa que o reflexo e o refletido serão analisados através do conto "O Espelho, inserido no livro *Primeiras Estórias*. O presente trabalho buscará abordar essa

---

5 Música: *Sampa* de autoria de Caetano Veloso.

6 Romance de Lispector: Perto do Coração Selvagem de 1943.

recepção com uma compreensão vigente, porém voltada para os aspectos mitológicos que a fomentam.

O objeto – espelho – presente na obra, manifesta as dimensões da Escrita do autor. As perspectivas estética e filosófica usam a imagem refletida como instrumento para a construção do narrador-personagem, ao mesmo tempo em que ecoa na reprodução literária roseana.

Guimarães Rosa faz o convite ao leitor e narra a experiência do ser. No 11º conto do livro *Primeiras Estórias*, "*O Espelho*" captura a essência da travessia humana, inserida na dialética de sua alma. É sabido que o autor não se faz sozinho ao longo do seu caminho literário, veredas cruzam esse trajeto com interposições que vão lapidando o bruto material presente em cada autor.

Pensar em mito é adentrar no campo da criação, e toda e qualquer gênese necessita inevitavelmente do outro. Desse raciocínio surge a máxima de não haver mitos estanques, ou seja, a mitologia está em um grande cruzamento em rede de personagens, concepções e ideias que não cabem ao estudo de recepção ignorar toda essa teia.

Dito isto, o mito proposto não se difere dessa contextualização, e ao analisar seu tratamento desde Cónon, Ovídio e Pausânias; percebe-se, já na Antiguidade, diferentes versões. Cónon (séc. I a.C.) e Pausânias (séc. II d.C.) fazem um testemunho narrativo e evidenciam protótipos diferentes de Narciso. Entretanto, é através do testemunho poético de Ovídio, que o Narciso do qual se tem como arquétipo conhecido no mundo contemporâneo. "Eco e Narciso" se insere na obra ovidiana *Metamorfoses*, e possui forte ligação com o tema do amor, ainda que o viés individualista seja a máxima desta história.

No mito, a história de Narciso começa marcada pelo excesso. Sua beleza desmedida, fora do comum, coloca-o em perigo, uma vez que, segundo as leis vigentes na cultura grega, a desmesura, o exagero punha o

mortal em risco perante os deuses[7]. Isso faz sua mãe, Liríope, procurar Tirésias para saber sobre o destino de seu filho. O cego vidente profetiza que ele viveria longos anos, desde que não se conhecesse.

Narciso estava com dezesseis anos e nada o saciava, nada nem ninguém o fazia desejoso; até que ao buscar aquietar a sua sede em uma fonte, algo brota em si e enquanto bebe, arrebatado pela beleza que vê em sua imagem, apaixona-se por um reflexo sem substância.

A percepção do mito só até aqui já se faz presente nas primeiras linhas do conto roseano, quando o narrador convida seu leitor a uma experiência. Se pelo que foi exposto do mito até o momento, Narciso se vangloria de sua experiência ao buscar saciar a sede, o narrador do texto de Guimarães não se orgulha da vivência passada: "Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me" (ROSA, 1969, p. 63).

No texto roseano é narrada, portanto, a busca da alma através da experiência do espelho, o conhecimento do *eu* depende do encontro com a alma interior, que acontece como uma queda em rodopio para dentro de si. A experiência através do espelho se encontra com a experiência de Narciso com outro suporte da imagem, a água. Ou seja, o objeto é, antes de tudo, uma forma do próprio olhar se cruzar consigo próprio, voltando-se para si, e busca refletir que cada ser possui um duplo que o contempla no mesmo momento em que é contemplado.

Dando continuação ao mito; aprisionado, Narciso tenta em vão beijar a água enganosa. Sua imagem, refletida na fonte, foge enquanto a "coisa" ilusória de si, dissolvendo-se na água. Desesperado em sua vivência de perder-se de si, encerra-se tanto em seu desespero, em sua insatisfação,

---

[7] Excesso, descomedimento, desmesura. Em termos de religião grega, a hybris representa uma violência, pois, o homem estaria cometendo a insolência, um ultraje, na pretensão de competir com a divindade.

como no imenso desinteresse pelo que o circunda. Abandona qualquer possibilidade de desenvolver uma posição desejante de conhecimento. Eco, uma ninfa de voz sonora, que não respondia com silêncio a quem lhe falava, e nem falava em primeiro lugar, apaixona-se por Narciso. O fato de só poder ressonar a quem lhe falava era consequência de um castigo, aplicado por Juno, visto que "iludira" a deusa com sua linguagem loquaz, enquanto Zeus namorava outras ninfas. Os "diálogos" de Narciso e Eco, em tais circunstâncias, são muito expressivos como configuração do desencontro e isolamento que pode se dar entre fala e escuta. No mito, a insistência e persistência configuradas no aprisionamento à sua imagem refletida no espelho de água, insinuam sua alienação e passividade em relação a esse espelho que lhe diz quem é.

Passividade essa que nada se assemelha à busca do narrador-personagem roseano, haja vista que se em Narciso o encanto da imagem refletida é *a priori* o aprisionamento em si mesmo; no conto, o reflexo inicial é repulsivo, desagradável e causa espanto. Pelos olhos, Narciso enxergou o belo que o cegou; e, também, pela visão, o personagem de Guimarães Rosa enxerga o repulsivo que o fez ir além.

> E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tatear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles [...]. (ROSA,1969, p. 66)

Ao leitor roseano, pede-se que duvide – do espelho, dos olhos, das máscaras. E talvez esse tenha sido o recado de Tirésias à azulada Liríope. Segundo o profético, conhecer a si próprio seria o encontro com a morte. E com o narrador-personagem da história contemporânea, o recado não veio de nenhum vate, mas o objeto reflexivo lhe era temido desde a infância.

A busca constante pelo Eu não é novidade; já em Platão, o filósofo afirmara da importância de uma vida analisada, refletida, investigada[8]. E os dois repertórios pesquisados fomentam ainda mais a ideia platônica – a busca implacável pelo autoconhecimento em Guimarães Rosa, que suscita, à primeira vista, no não reconhecimento do reflexo, depois a sua ausência, e, por fim, a imagem sem artefatos, sem camadas, sem superficialidades, o etéreo, a imagem pueril, inocente, pura da alma.

Ao analisar os dois textos, é possível que o leitor julgue Narciso com passividade e jactância, e tenha no narrador roseano o total antagonismo com o personagem mitológico. Não cabe informar, e nem é esta a função do presente trabalho, quem é certo e errado nas duas narrativas. Mas se faz importante analisar de forma contextual cada um para além dos fatos já abordados implícitos presentes nas obras.

A morte se faria presente se Narciso se conhecesse, e sua mãe, com receio óbvio da morte de seu filho, não permitiu que o encontro com si próprio ocorresse com sua cria. Narciso não poderia desejar a descoberta de seu *eu* se tal situação nunca o foi exigida. Não se pode querer o que não se conhece. Entretanto, ainda que envolto por uma ignorância imposta; Narciso tem sede, e sua sede não é pelo outro, pela outra, pelo mundo. Narciso tem sede de si, e essa avidez o leva à transformação.

Em paralelo, o personagem roseano não possuía a sede até se encontrar, por acaso, com a fonte. Ao se olhar através de um espelho em um lavatório de um edifício público, a imagem refletida era o oposto da imagem avistada por Narciso, e tal reflexo do narrador suscita uma ânsia por uma transformação.

As vivências dos personagens centrais das duas histórias conduzem-se à metamorfose. A flor narcísica[9] e a flor roseana nascem em diferentes cenários, projeções, realidades. Nascem de suportes e passados distintos.

---

8 Apologia de Sócrates por Platão.

9 O seu corpo é transformado em uma flor, concretizando assim, a metamorfose.

Mas nascem e se projetam diante da morte de pequenos “eus” que se somam ao longo do caminho.

PEÇA *GOTA D’ÁGUA* DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES

Trata-se de uma releitura da tragédia grega *Medeia* (431 a.C.), de Eurípides. É uma tragédia urbana, composta em versos e que tem como pano de fundo um conjunto habitacional da cidade do Rio de Janeiro em um espaço temporal da década de 1970.

Para o papel de Medeia, Chico Buarque e Paulo Pontes escolhem Joana como personificação daquela figura mitológica, e não é somente o ódio pelo marido que as move. Entretanto, é semelhante em ambas o sentimento; mas também contrastante, no que diz respeito à maternidade e os filhos. Queixam-se do parto, da criação dos filhos e, principalmente, da “função” feminina de trazer ao mundo os descendentes de sua espécie, questionando-se sobre a importância dos filhos. Medéia, de Eurípides, diz preferir estar em combate a parir: “Melhor seria estar três vezes em combates, com escudo e tudo, que parir uma só vez!” (EURÍPIDES, vv. 256-257). Joana se pergunta se os filhos, no futuro, não farão a mesma desfeita e, assim, repetirão as atitudes do pai, abandonando-a por outra mulher, mais jovem. Ao mesmo tempo, as duas se sentem apiedadas de cumprir o plano de matar os filhos, deixando aflorar o sentimento supremo materno de compaixão e amor para com as crianças inocentes.

Em *Medeia*, o excesso reside no coração, pois é lá que estão o amor e a cólera, assim como as paixões avassaladoras que arrastam a protagonista a extremos inimagináveis, porém completamente verossímeis. Em *Gota d’água*, Joana não é mais a heroína clássica da tragédia, e, por isso, é destituída de *hybris*. Eis aí a inversão do que se entende por relação trágica: em *Gota d’água* é o homem livre de *hybris* que busca consertar o mundo; ao passo que, nas tragédias clássicas de que nos ocupamos, era o mundo ordenado que buscava consertar o homem híbrido.

Desde Eurípides, que teceu um conjunto de narrativas míticas sobre Medéia, a história de amor-abandono-vingança está à disposição de uma

outra discussão, poucas vezes considerada, em torno da situação da mulher e do “estrangeiro”, do “bárbaro”, lançado em meio a uma cultura extremamente fechada como a grega. Sem direitos, a não ser aqueles de natureza divina ou relativa à ascendência desvalorizada naquela outra civilização, Medéia tem que reagir com as armas que ela bem conhece: a astúcia, a negociação, a dissimulação de seus sentimentos e a sua “ciência”.

Outra característica importante de mencionar é o samba “Gota d’água”, elemento que proporcionou a Jasão alcançar o êxito e ascender socialmente, chegando à classe dominante, representada por Creonte e sua família. Foi graças ao sucesso dessa canção que o mandatário percebeu no sambista as potencialidades para o suceder nos negócios. A canção nada mais é do que o Velocino de Ouro conquistado por Jasão em *Medeia*. Em analogia à expedição dos Argonautas, na *Medeia* de Eurípides, o troféu é o prêmio por suas atitudes de bravura e coragem, seu esforço. Em ambos os casos, os dois personagens de Jasão foram profunda e decisivamente auxiliados por suas mulheres para a concretização de seus objetivos. Por fim, o termo “gota da água” também é uma metáfora para a situação limite enfrentada por Joana e os moradores do conjunto habitacional.

“FINISMUNDO” DE HAROLDO DE CAMPOS

Haroldo de Campos, valendo-se da *Odisseia* e da *Divina Comédia*, escreve seu poema “Finismundo”, recontando o mito de Odisseu numa dialética com a linguagem da modernidade.

Ao fazer o diálogo com a mitologia, o referido autor objetiva mais do que uma retomada à tradição, mas há o apelo pessoal do escritor pelo fazer poético, ou seja, pelo universo da palavra e a busca pela inovação concretizada no mar ulissiano através de sua travessia. Arrisca-se, aqui, a ideia de Haroldo ser Ulisses em um oceano divisor de ideais tradicionais e inovadores.

É, talvez, um metapoema em que Haroldo dividiu em dois tempos que coexistem o antigo e o moderno: um tempo passado, quando Odisseu

resolve empreender mais uma viagem, e um tempo presente, quando um Ulisses mais joyceano[10] que homérico perambula pelas ruas cotidianas.

A última viagem de Odisseu, apresentada em “Finismundo”, não é narrada na *Odisseia* homérica*,* mas é apresentada por Dante, na *Divina Comédia*, haja vista que Homero encerra a narrativa com o retorno de Odisseu à Ilha de Ítaca. Portanto, a revisitação do mito em clássicos anteriores, faz com que Haroldo de Campos se utilize de diferentes formulações para o mesmo mito de Ulisses.

É aí que se encontra a grande força basilar de Finismundo, pois ao mesmo tempo que seu personagem é o herói homérico da Guerra de Troia, ele também se desvia quando não se contenta em retornar para casa e ter uma morte calma. Todavia, o Odisseu do autor brasileiro preferiu regressar ao mar, onde deparou-se com a morte.

O naufrágio de Odisseu marca, no texto, a passagem do personagem carregado por desejos utópicos e alicerçado pelos deuses, ao mundo moderno, no qual os indivíduos são despidos de vontades e devaneios.

Essa transição é relacionada no texto nas duas partes: uma divisão puramente intencional que configura no mito, a morte de Ulisses; e no cenário do autor, o fim da utopia da vanguarda concretista, de modo que, a continuidade da viagem do herói, na segunda parte do poema, revela-nos que tais ideais vanguardistas – e, portanto, utópicos.

A viagem é fundamento para o movimento de se descobrir como indivíduo e como cidadão no mundo; e o viajante muda sua configuração em cada parte da obra. Mas a exploração literária pelo “eu” do personagem vai sempre de encontro ao lugar comum da tradição, recurso do poeta ao local de verdadeiro e necessário ponto de comunhão.

A paralisia do medo e das adversidades não operam no personagem da primeira parte, ainda que sua mente tenha consciência dos perigos. Mas a busca pela superação é sua característica primordial. Outrossim, os contornos do Ulisses, na segunda parte, são diferentes: trata-se, portanto, de

---

[10] Referência ao escritor irlandês James Joyce.

um arquétipo do homem moderno, sem objetivos de veredas a serem percorridas, nem obstáculos a serem ultrapassados. Os deuses de outrora se mostram agora na gama tecnológica que o deixa paralisado perante o mundo.

REFERÊNCIAS:

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d`água*. 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1996.

CAMPOS, Haroldo de. *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

EURÍPIDES. Medéia, Hipólito, As Troianas. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *ROSA, João Guimarães*. *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SEGAL, Charles. *Ovidio e la Poesia del Mito: Saggi sulle Metamorfosi*. Tradução italiana Alessandro Schiesaro e Marco Sabella. Venezia: Marsílio, 1991.

MITO E TRAGÉDIA NA MORTE EM *MORTE E VIDA SEVERINA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO [1]

Felipe Gonçalves Figueira

Atribui-se nos círculos letrados e acadêmicos, muitas vezes, à obra de João Cabral de Melo Neto, características como hermética, opaca, pouco compreensível do público em geral. No entanto, é provável que o autor seja conhecido pelo grande público muito mais por sua obra dramática do que lírica. Publicado pela primeira vez em 1955, *Morte e vida severina*, auto de Natal pernambucano, já recebeu muitas montagens teatrais – como a famosa encenação no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) em 1965, com músicas de Chico Buarque de Holanda e direção de Silnei Siqueira e Roberto Freire (TEATRO TUCA) – e, até mesmo, uma adaptação televisiva de 1981, com direção de Walter Avancini e atuações de Tânia Alves e José Dumont (MEMÓRIA GLOBO). O romancista José Américo de Almeida, ao receber Melo Neto na Academia Brasileira de Letras, em referência a esse texto, aponta que – na realização desta obra – o autor "é o poeta do coletivo e passa a ser mais ouvido. Acolhe o palco a poesia viril dando-lhe maior audiência" (ALMEIDA). O que o autor paraibano expressa sobre o texto de Melo Neto em análise é justamente a pujança à recepção popular, sua capacidade de produzir sentidos para grande público.

No entanto, certamente se enganará quem concluir que *Morte e vida severina* é um texto de menor complexidade estética dentro do conjunto da obra de Melo Neto. Para provar essa afirmação não preciso ir demasiadamente longe. O título do texto lido e relido – muitas vezes sem a devida atenção – já aponta para determinadas complexidades de forma e de conteúdo presentes na materialização discursiva. Antecedendo a morte à

---

[1] Texto produzido a partir da reescrita de trecho da dissertação do autor apresentado ao PPGL/UFF.

vida, o título aponta para algo que seria antinatural, ilógico e impossível. No entanto, é uma chave de leitura oferecida pelo próprio autor para a compreensão de sua obra.

O caminho que o retirante percorre até o Recife é marcado pelos encontros com a morte que o próprio Severino retirante já havia enumerado no seu primeiro diálogo com o leitor:

> E se somos Severinos
> iguais em tudo na vida,
> morremos de morte igual,
> mesma morte severina:
> que é a morte de que se morre
> de velhice antes dos trinta,
> de emboscada antes dos vinte,
> de fome um pouco por dia
> (de fraqueza e de doença
> é que a morte severina
> ataca em qualquer idade,
> e até gente não nascida).
> (MELO NETO, 1983, p. 71)

Durante a migração, o retirante se depara com essas espécies de morte Severina. Conclui sua caminhada até Recife com a escuta da conversa dos dois coveiros. A partir desse momento, pode unir todos os pedaços do quebra-cabeça espalhados pelo caminho e concluir que não é o local que define a condição severina, mas um estado de coisas na sociedade de todo o lugar, que hierarquiza e aliena os homens.

Sobre a apresentação que pretendo desenvolver nas próximas páginas, Benedito Nunes já apontara que o nascimento do menino cinde a obra em duas: morte x vida. Teríamos, assim, no segundo fluxo, aquele relativo à vida e marcado pelo nascimento do menino, um "auto dentro do auto" (NUNES, 2007, p. 61). O filósofo paraense analisa que

> É fácil perceber, por essa diferença de ritmo, a composição mista do drama, que se perfaz em dois movimentos simétricos, nos limites da oposição entre morte e vida compreendida pelo próprio título do Auto: o da viagem de Severino até o Recife, pesado e sombrio, que corresponde à morte; o do outro auto natalino, leve e alegre, que

> corresponde à vida. A cada um desses movimentos ou partes pertence um dado tipo de temporalidade. O da primeira é o tempo como desgaste dos seres e das coisas, um tempo destrutivo e não cumulativo, que não se dá como aproximação natural à morte e sim como antecipação dela. (NUNES, 2007, p. 62)

Nessa proposição de análise, morte severina corresponde a todo o caminho feito pelo retirante, que vai desde sua cidade de origem acossada pela miséria até sua chegada a Recife – onde escuta a conversa de dois coveiros e decide pular da ponte sobre o rio Capibaribe. O auto pastoril é um gênero artístico da cultura popular brasileira que deita suas raízes na tradição ibérica. Sintetiza Hermilo Borba Filho (2007, 115) que o "pastoril era, a princípio, a representação do drama hierárquico do Nascimento de Jesus Cristo, com bailados e cantos próprios. 'Aproximava-se o Natal, entrava em cena o pastoril'." A retomada da esperança na vida severina está intimamente ligada ao despontar da expressão do gênero artístico popular dentro do texto de Melo Neto.

Em busca de paralelismo analítico, a atenção do estudioso de literatura é facilmente tomada pela tentativa de compreensão do primeiro fluxo da obra – aquele relativo à morte – também em termos de gêneros literários. A morte anunciada em cada parada, o destino do qual Severino se aproxima na tentativa de distanciar-se: são elementos trágicos relidos a partir de referências econômicas e culturais do Brasil do século XX. É ainda Benedito Nunes que nos elucida o fato de que

> [...] podemos subir ainda mais nessa escala temática até alcançarmos o nível da possibilidade trágica em que o ser severino parecia confundir-se com a vítima de um destino cego e fatal, produto de forças adversas e incontroláveis, não fosse a paragem e o desvio da ação, permitidos pela estrutura do drama, que é, ao mesmo tempo, *bivalente*, *mista*, *didática* e *aberta.* (NUNES, 2007, p. 61, *grifos no original*)

A possibilidade trágica de que nos fala Nunes é aquela irrealizada, suspensa pelo acontecimento da festa popular no instante que antecederia o ato fatídico, pela celebração da vida do menino nascido nos mangues do

Recife, pelo “auto de Natal dentro do auto de Natal”. É a vida festiva do pastoril popular que suspende a marcha da morte trágica.

Como se conclui desses apontamentos iniciais, embora *Morte e vida severina* seja a obra de maior reconhecimento na obra de Melo Neto, essa peça não pode ser considerada como realização menor do ponto de vista estético. Ao contrário, ao estabelecer diálogo com a tradição do mito e do gênero literário trágico e relacionar-se – em contrapasso estético – ao auto popular em seus signos e formas, e, ainda assim, permanecer acessível à compreensão de grande gama de espectadores e leitores, fugindo de academicismo ou de posturas pretensamente intelectualizadas, Melo Neto demonstra a maestria na realização dessa obra.

Para o presente artigo, retomo a proposição apresentada por Benedito Nunes e debruço-me a pensar sobre a dimensão do mito trágico presente em *Morte e vida severina*. O trágico, nesse sentido específico, não se confunde com aquele mesmo da Grécia antiga. Busco evidenciar que – sob novas circunstâncias enunciativas – há dimensões trágicas ainda pertinentes na memória coletiva. Para tanto, valho-me metodologicamente das proposições de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo (2008; 2015). Buscando compreender melhor o gênero clássico da tragédia, recorro a Vernant e Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia antiga* (2008).

TEXTOS E SEUS CONTEXTOS

O surgimento da tragédia grega se dá em um período muito específico da história, em que se operavam naquela sociedade modificações de suas estruturas. A edificação de novas instituições na cultura grega gerou consequências irreparáveis na percepção de mundo. O universo espiritual da religião, outrora único domínio norteador do agir, concorre com uma nova instituição social cujas orientações incidem também no comportamento humano. A contemporaneidade de dois discursos que recaiam sobre a consciência do homem é uma das condições essenciais para o surgimento da tragédia grega. Jean-Pierre Vernant definiu que nessa época

> [...] também com a cidade, desenvolve-se um sistema de instituições e de comportamentos, um pensamento propriamente político. Ainda aí é nítido o contraste com as antigas formas míticas de poder e de ação social que a *pólis* substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias. (VERNANT, 2008, p. 9)

É nesse rápido momento de transição, que não durou mais que dois séculos, que se deu a ascensão e consolidação do gênero trágico. O homem trágico é caracterizado pela sua consciência em estado limítrofe entre as velhas formas míticas de ser e estar no mundo, e aquelas ditadas pelo desenvolvimento da *pólis,* em especial o discurso jurídico. Na tragédia, se debatem valores do passado e contingências atualizadas daquele grupo social. A concorrência entre o discurso mítico e o jurídico é tão intensa que se dá, inclusive, no plano semântico das palavras. Em *As Suplicantes*, por exemplo, a mesma palavra para o Rei Pelasgo e para as Danaides possuía significados diferentes:

> Na boca do rei Pelasgo, *krátos*, associado a *kýrios*, designa uma autoridade legítima, o domínio que, com pleno direito, o tutor exerce sobre quem juridicamente depende de seu poder; na boca das Danaides, a mesma palavra, atraída pelo campo semântico de *bia,* designa a força brutal, a coerção da violência no seu aspecto mais oposto à justiça e ao direito. (VERNANT, 2008, p. 16)

A indefinição semântica ocorre também na obra de Melo Neto. A ação gira em torno dos conceitos da morte e da vida severina. A caracterização da morte é construída pelo retirante Severino a partir da vida que se extingue “de velhice antes dos trinta”, “de emboscada antes dos vinte” e “fraqueza e doença todo dia”. A vida é apresentada a todo o momento como um inexorável caminho para a morte. Essa proposição discursiva é confirmada em ação dramática pelas cenas dos encontros que o retirante Severino trava no caminho a Recife. Há um jogo cambiante entre os sentidos de morte e de vida, que se anulam na condição severina, perdendo a distinção fática e semântica. A vida severina é justamente o campo em que se alimenta com fartura a morte.

AÇÃO HUMANA E DESTINO

A fórmula trágica está na oposição do *éthos* do sujeito e o *daímon* de uma potência superior que contra ele se abate. Vernant conceitua caráter, ou *éthos,* como uma característica própria de cada gênero de homem e tem como base a soma de disposições (*héxeis*), que se desenvolvem pela prática e se fixam em hábitos. Uma vez formado o caráter, o sujeito age de acordo com essas disposições e não poderia fazer de outra forma (VERNANT, 2008).

Na experiência trágica grega, abatia-se contra o homem um futuro que lhe excede em forças, lançando suas sombras sobre seu destino. Constituem-se, assim, duas realidades. Uma delas terrena, da afirmação do homem, e outra ditada por potências que vão além de suas forças, de seu querer. Segundo Vernant, o problema da tragédia está em sabermos se o ato é feito por vontade individual ou por acontecimento inelutavelmente condicionado pelo destino. "Em grego, um termo designa esse tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o *daimon*" (VERNANT, 2008, p. 14). *Daimon* é lido também como um gênio mau que se apossa do espírito do homem. Vernant (2008, p. 28) assim parafraseiam a proposição de Lesky:

> O herói confronta-se com uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige, mas para um movimento próprio de seu caráter, ele apropria-se desta necessidade e torna-a seu querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido é constrangido a fazer.

É a busca por superar a condição severina que transforma um "severino comum" no retirante Severino, "herói" do auto de Natal pernambucano. É essa necessidade superior contra a qual se confronta que impulsiona seu movimento em direção a Recife. Esse é o caráter do "herói": a busca pela sobrevivência, pela "água pouca, dentro da cuia, a farinha, o algodãozinho da camisa, ou (meu) aluguel com a vida." (MELO NETO, 1983, p. 99). Chegando a seu destino, um discurso opressor – proveniente da boca dos coveiros – se insere na consciência do retirante Severino,

transformando-se em seu querer: "A solução é apressar a morte a que se decida" (MELO NETO, 1983, p. 101). O lugar ocupado anteriormente pela pulsão de vida é agora apossado pelo desejo de morte. Trata-se da compreensão do retirante sobre seu destino severino: a morte severina inescusável ao agir do personagem. Nesse sentido, apontam os pensadores franceses que

> A todo o momento, a vida do herói se desenrola como que sobre dois planos, cada um dos quais, tomado em si mesmo, seria suficiente para explicar as peripécias do drama, mas que a tragédia precisamente visa apresentar como inseparáveis um do outro: cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *êthos*, no próprio momento que ele se revela como manifestação de uma potência do além, de um *daímon*. (VERNANT, 2008, p. 15)

A estrutura da obra trágica grega pressupõe uma "potência superior", cujas forças têm a capacidade de influir na vida do homem social. Modernamente se faz, assim, impossível um teatro reproduzir esta estrutura neste nível, pois a exigência está ligada às condições de produção do discurso grego trágico, do surgimento da *pólis* e a reorganização epistemológica gerada na compreensão de mundo do homem grego: com a consciência reorientada entre o discurso mítico, politeísta e inalcançável do passado, e o discurso novo, do *homo politicus*.

Subsistem, de outra forma, na segunda metade do século XX, discursos que propõem verdadeiras "potências do além", cujas ações humanas individuais têm pouco impacto de alteração. Adam Smith em *A Riqueza das nações* propõe a tal "mão invisível da economia", ente capaz de gerar empregos, retirá-los de um lugar e transportá-los para outro de acordo com "sua conveniência". São ordinárias nos noticiários de televisão e nas conversas mais informais expressões que atribuem "nervosismo ao mercado" ou "sumiço dos postos de trabalho". O homem contemporâneo tem também suas "potências superiores", contra as quais se defronta diariamente, uma organização na estrutura socioeconômica a quem se atribuem condições de agir. É uma estrutura inalcançável ao indivíduo e que se objetiva na riqueza de uns poucos em detrimento da miséria de uma grande maioria. Riqueza muitas vezes ameada à custa de sangue, dor e

lágrimas de terceiros. Essa é, em outros termos, a descoberta que o retirante Severino faz ao ouvir a fala dos dois coveiros. Os dois trabalhadores de cemitério versam sobre as desigualdades que acompanham na morte, na distribuição espacial das covas, das diferenças entre os enterros, na riqueza ou na pobreza, na constância:

> Não creio que te mandassem
> para as belas avenidas
> onde estão os endereços
> e o bairro da gente fina:
> isto é, para o bairro dos usineiros,
> dos políticos, dos banqueiros,
> e no tempo antigo, dos banguezeiros
> (hoje estes se enterram em carneiros)
> bairro também dos industriais,
> dos membros das associações patronais
> e dos que foram mais horizontais
> nas profissões liberais. (MELO NETO, 1983, p. 94-95)

As avenidas dos "bairros" da "gente fina" são de belas avenidas, como em vida.

> — Também um bairro dessa gente
> temos no de Casa Amarela:
> cada um em seu escaninho,
> cada um em sua gaveta,
> com o nome aberto na lousa
> quase sempre em letras pretas.
> Raras as letras douradas,
> raras também as gorjetas.
> (MELO NETO, 1983, p. 95)

O bairro dos funcionários é descrito com a ironia da condição pequeno-burguesa, cuja aspiração em vida (e em morte) é a de ser dos bairros de "gente fina". Os funcionários, comerciários e bancários aspiram à elevação social mantendo sempre a perspectiva de superação da própria condição social e manutenção do *status quo*.

> — É, deixo o subúrbio dos indigentes
> onde se enterra toda essa gente

que o rio afoga na preamar
e sufoca na baixa-mar.
— É a gente sem instituto,
gente de braços devolutos;
são os que jamais usam luto
e se enterram sem salvo-conduto.
— É a gente dos enterros gratuitos
e dos defuntos ininterruptos.
(MELO NETO, 1983, p. 96-97)

A voz dos coveiros descreve – com pinceladas de ironia – a divisão econômica da sociedade brasileira. Ao nomear a base da pirâmide econômica como composta por severinos, o autor já afirmava em alguma medida esta condição de "indigência" prescrita pelo coveiro. Embora se apresente como personagem individual, o retirante Severino é uma alegoria para essa "gente dos enterros gratuitos e dos defuntos ininterruptos". A "potência do além", inalcançável às forças do retirante, é a estrutura socioeconômica opressora, que limita seu desejo de vida, imputando-lhe a morte como única saída para sua condição. Segundo Schelling (*apud* SZONDI, 2004, p. 31, *Grifo do autor*):

> O essencial da *tragédia* é [...] um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas.

Essa leitura traz mais um dado à reflexão: o embate travado em sede trágica é irreconciliável. É um conflito que não pode ser desalinhavado pela simples vontade do indivíduo envolvido. Em seus *Cursos de Estética,* Hegel sintetiza assim sua visão sobre o mito trágico grego:

> O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, por sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*. (HEGEL, 2002, p. 237, *Grifos do autor*)

O resultado do embate irreconciliável de forças é o sofrimento trágico do herói, dilacerado pela oposição fundamental. Conforme já apontei no início deste artigo, título da obra de João Cabral dá pistas de uma oposição que marca seu conteúdo: morte x vida. A viagem do retirante Severino a caminho do Recife é caracterizada como uma tentativa de superação da condição de miserabilidade severina, representada no início pela ordem social opressora das sesmarias e do coronelismo: "– E agora o que passará,/ irmãos das almas,/ o que é que acontecerá/ contra a espingarda?/ — Mais campo tem para soltar,/ irmão das almas,/ tem mais onde fazer voar/ as filhas-bala (MELO NETO,1999, p. 74-75). É pelo desejo de superação desta condição que o retirante se lança à capital:

> — Nunca esperei muita coisa,
> digo a Vossas Senhorias.
> O que me fez retirar
> não foi a grande cobiça;
> o que apenas busquei
> foi defender minha vida
> de tal velhice que chega
> antes de se inteirar trinta;
> se na serra vivi vinte,
> se alcancei lá tal medida,
> o que pensei, retirando,
> foi estendê-la um pouco ainda.
> Mas não senti diferença
> entre o Agreste e a Caatinga,
> e entre a Caatinga e aqui a Mata
> a diferença é a mais mínima. (Idem, p. 91)

E lá chegando, pelo discurso dos coveiros, pela voz de outrem, descobre que a condição severina não pode ser deixada para trás, não pertence à localização física, de onde se encontra o retirante. Ser "severino" é uma condição social a que tantos e tantos "Severinos" estão subjugados pela distribuição desigual das riquezas, pela hierarquização social marcada por uns poucos no topo e muitos espoliados na base da pirâmide socioeconômica.

CONCLUSÃO

Espero ter demonstrado que João Cabral de Melo Neto, ao estabelecer diálogo estético com a experiência mítica da tragédia grega, atualiza sua forma e seus sentidos apontando questionamentos relevantes para nosso tempo. Embora a Tragédia tenha surgido em condições específicas e historicamente localizadas, há uma tradição estética na qual é possível retomar seus valores específicos a partir de condições econômicas e históricas novas. Nesse sentido, evidencia-se a dimensão trágica possível na contemporaneidade a partir da obra de João Cabral de Melo Neto.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Américo. *A poesia está presente* (discurso de recepção), http://www.academia.org.br/academicos/joao-cabral-de-melo-neto/discurso-de-recepcao, 10/09/2019.

BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária: 2008.

BAKTHIN, Mikhail. *Teoria do Romance I:* a estilística. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo, 34: 2015.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. 2. ed. Recife, Massangana: 2007.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética* vol. IV. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2004. (Col. Clássicos, 26).

MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora: 1983.

MEMÓRIA GLOBO. Morte e Vida Severina: O especial, vencedor do Emmy Internacional de 1982, narra a trajetória de um homem que migrou da caatinga para a cidade, http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/especiais/morte-e-vida-severina/morte-e-vida-severina-ficha-tecnica.htm, 10/ 09/ 2019.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEATRO TUCA. Morte e Vida Severina, http://www.teatrotuca.com.br/50anos/morte-e-vida-severina.html, 10/ 09/ 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. “Tensões e ambiguidades na tragedia grega”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 7-24.

VERNANT, Jean-Pierre. “Esboços da vontade na tragedia grega”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 25-52.

DIOTIMA, RIOBALDO E AS METÁFORAS DO AMOR

Jovelina Maria Ramos de Souza

O DIZER DO POETA

Homenagear um mestre querido e ausente, suscita paixões que transitam entre o prazer e a dor. Avivar na memória a lembrança de Benedito Nunes significa, para mim, evocar o eco de conversas distantes no tempo, mas muito atuais, por se situarem na base das pesquisas que realizo, centradas na mescla filosofia e poesia. Abordar a temática do amor é, por si só, um ato de amor a quem sempre mostrou amor pelos modos entre o dizer o dizível do filósofo e o dizer o indizível do poeta. Ou como diria o poeta-filósofo Gilberto Gil na belíssima canção *Metáfora*[1]:

> Uma lata existe para conter algo
> Mas quando o poeta diz: "Lata"
> Pode estar querendo dizer o incontível
>
> Uma meta existe para ser um alvo
> Mas quando o poeta diz: "Meta"
> Pode estar querendo dizer o inatingível
>
> Por isso, não se meta a exigir do poeta
> Que determine o conteúdo em sua lata
> Na lata do poeta tudo nada cabe
> Pois ao poeta cabe fazer
> Com que na lata venha caber,
> O incabível
>
> Deixe a meta do poeta, não discuta
> Deixe a sua meta fora da disputa

---

[1] Gravada em *Um Banda Um* (1982).

Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora

No ato de transportar do sentido próprio ao figurado, que caracteriza a noção de metáfora, Gil parece nos remeter a outra percepção do vocábulo metáfora[2]. A metáfora é um recurso amplamente utilizado nas mais variadas acepções. Como bem observa Cairns (2014, p. 3), a metáfora é uma figura de pensamento, não apenas de linguagem. Com isso, sua função não é meramente ornamental, posto ela ter a plena possibilidade de dar um sentido teórico-conceitual a representação figurada de algo implícito no significado da palavra grega *metaphora*, como "transporte".

Lakoff e Turner (1989, p. XI), coadunam da mesma tese, ampliando o debate, ao admitir o caráter insubstituível da metáfora na comunicação entre os homens, por permitir ao homem entender a si mesmo e ao mundo que o circunda, como nenhuma outra forma de pensamento pode fazer, ela é a própria possibilidade de um pensar integrado, por se mostrar como "[...] pensamento sobre a emoção, a sociedade, o caráter humano, a linguagem, a natureza da vida e da morte".

Em *Esse ofício dos versos*, Borges (2000, p. 30) se questiona: "por que diabos os poetas pelo mundo afora, haveriam de usar as mesmas metáforas surradas, quando há tantas combinações possíveis"? Ora, se a metáfora implica no "transporte" de coisas distintas entre si, o natural seria se obter uma variedade enorme de metáforas. Para ilustrar sua afirmação, Borges (2000, p. 31) recorre ao poeta argentino Lugones, na sua defesa de que cada palavra é, potencialmente, uma metáfora morta, no entanto, deixando evidente que a afirmação em questão se trata de uma metáfora. A ideia é que cada palavra traz em si sentidos diversos, que podem ser pensados como metáforas latentes.

---

[2] Na *Poética* 1457b, Aristóteles define a metáfora, do seguinte modo: "A metáfora (*metaphora*) consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia".

Segundo Borges, para a metáfora ter sentido é necessário que ela seja sentida como metáfora pelo leitor ou ouvinte, pois o sentir resulta no reconhecimento e aceitação da metáfora como metáfora, seja ela no uso trivial da linguagem, no fazer poético ou no filosófico. O poeta-ensaísta retoma um modelo bastante usual de metáfora, que relaciona os olhos às estrelas, para demonstrar como a associação entre esses dois termos pode ser abordada a partir de diferentes perspectivas, como a noção de ternura que extravasa do amante que anseia pela presença do amado em cada cintilar das estrelas. Os versos são reproduzidos de memória (BORGES, 2000, p. 32): "Eu queria ser a noite, de modo a poder velar teu sono com olhos mil". A metáfora se remete a dois epigramas da Antologia Palatina dedicados a Astro, cuja autoria é atribuída a Platão:

> Os astros contemplas, Astro meu. Prouvera eu fosse o céu
> para poder te contemplar com muitos olhos (VII 669)
>
> Entre os vivos, Astro, brilhavas como a estrela matutina;
> agora, morto, que brilhes como a estrela vespertina entre os finados!
> (VII 670)

No segundo exemplo de metáfora envolvendo olhos e estrelas, de autoria não demarcada, Borges (2000, p. 32s) destaca: "As estrelas olham do alto", dando a impressão de olharem com "[...] uma espécie de indiferença altiva [...]" as ações dos homens. Ou talvez, acrescento, controlando as suas labutas, afinal, trata-se de uma metáfora. O terceiro modelo oferecido por Borges (2000, p. 33) é o do poema *Uma segunda infância* de Chesterton, em que a noite é identificada a um monstro, cuja matéria são olhos (estrelas):

> Mas não chegarei à idade de ver surgir a noite enorme,
> Uma nuvem que é maior que o mundo
> E um monstro feito de olhos.

Estabelecido o sentido da metáfora no contexto do discurso de teóricos e poetas, retorno aos versos da canção de Gil, com a intenção de ressaltar que a contínua retomada da partícula "meta", representa o próprio modo de dizer do poeta, que se instaura entre a ordem do inatingível, do incontível, do incabível. Na condição de poeta, o eu lírico não quer pensar a

lata sob o estigma do vocábulo “metafísica”[3], pois longe de circunscrevê-la ao âmbito de uma metáfora filosófica, ele a inscreve no plano de infinitas possibilidades, deixando-a fluir livremente como uma metáfora poética, e, portanto, distanciada da ideia de absoluto (implícito na construção “lata absoluta”).

Ferreira Gullar, no poema *Não-coisa*, descreve a atividade do poeta, mostrando como o seu dizer não cabe no discurso, que se pretende lógico, coerente, reflexivo, pois ao poeta não cabe definir o ser de algo, mas dizer belamente aquilo que desconhece. Na perspectiva do poema, o poeta, ao se deparar com a necessidade de dizer o que não compreende, “subverte a sintaxe/ implode a fala”, para dar sentido ao seu dizer. Para descrever o sabor de uma fruta ou o perfume de uma flor, sem nunca antes ter sentido o seu gosto ou o seu cheiro, o poeta precisa abandonar a dimensão do conceito e dos nomes[4]. Dizer o indizível, sobre a fruta ou a flor, não é algo proveniente de uma experiência corpórea, como o ato de saborear ou cheirar, mas de uma experiência estética, que gera o prazer de dizer belamente uma coisa, quando se é afetado por ela, mesmo desconhecendo-a.

> O que o poeta quer dizer
> no discurso não cabe
> e se o diz é pra saber
> o que ainda não saber.
> [...]
> No entanto, o poeta

---

[3] Em Metafísica 4 1003a, Aristóteles define o que a tradição firmou chamar por “metafísica”, do seguinte modo: “Existe uma ciência (episteme) que considera o ser enquanto ser (to on ei on) e as propriedades que lhe competem enquanto tal”. Esta ciência é o que ele designou de “filosofia primeira”, sendo o termo metaphysike, cunhado possivelmente por Andrônico de Rodes e não por Aristóteles.

[4] Refiro-me aos seguintes verso do poema Não-coisa, de Ferreira Gullar:
Uma fruta, uma flor,
um odor que relume...
como dizer o sabor,
seu clarão, seu perfume

desafia o impossível
e tenta no poema
dizer o indizível
[...]
O que o poeta faz
mais do que mencioná-la
é torná-la aparência
pura – e iluminá-la

No seu modo de expor o fazer poético, Ferreira Gullar parece contrapor duas ordens de representações, a teórica (a do dizível) e a poética (a do indizível), que se movem entre a esfera do dizer o que é o ser de algo (o belo, o bom, o justo, no contexto das formas platônicas) e a do dizer a aparência do objeto pelo qual o seu dizer se vê afetado (a lata, a fruta, a flor). A "não-coisa", título do poema, é uma metáfora usada pelo poeta para representar o indizível (a não-fruta, a não-flor), que se instaura no âmbito de um discurso que escapa aos filósofos e aos homens comuns, para se firmar na terra de ninguém da poesia[5], espaço do pensamento e da linguagem, marcada pela complexidade e contradição, exposta no desejo de revelar o mundo real, de modo irreal. No caso do poema, entre a ordem do que é, a coisa em si, o ser e a da que não é, a não-coisa, o não-ser.

O MITO DO NASCIMENTO DE EROS

A mitografia de Eros é variada no pensamento grego. Platão reúne, em seis dos elogios do *Banquete*, uma ampla variedade de relatos sobre o amor, em que *eros* é concebido como divindade, força da natureza, afecção, impulso amoroso, desejo pelo saber. Retomarei aqui o mito platônico do

---

[5] Faço alusão a inquietação do poeta:
Como enfim traduzir
na lógica do ouvido
o que na coisa é coisa
o que não tem sentido?

nascimento de Eros, narrado por Diotima a Sócrates, que por sua vez recepciona outro mito de origem, a do nascimento de Afrodite, apresentado por Hesíodo, em *Teogonia* 188-202, mostrando a estreita relação da divindade do amor, com Eros (Amor) e Himeros (Desejo):

> Os genitais, quando primeiro os cortou com adamanto,
> lançou-os para baixo, da costa ao mar mui encapelado,
> levou-os o pélago muito tempo, e em volta, branca
> espuma lançou-se da carne imortal; e nela moça
> foi criada. Primeiro da numinosa Citera achegou-se,
> e de lá então atingiu o oceânico Chipre.
> E saiu a respeitada, a bela deusa, e grama em volta
> crescia sob os pés esbeltos; a ela Afrodite
> espumogênita e Citereia bela-coroa
> chama deuses e varões, porque na espuma
> foi criada; Citereia, pois alcançou Citera;
> cipriogênita, pois nasceu em Chipre cercado-de-mar;
> e ama-sorriso, pois da genitália surgiu.
> Eros acompanhou-a e Desejo a seguiu, belo,
> quando ela nasceu e dirigiu-se à tribo dos deuses.

Gerada do esperma de Urano mesclado a espuma (*aphros*) do mar de Chipre, após ser castrado por Crono, a figura de Afrodite já traz no nome a sua origem. Desde o nascimento, seu mito está associado ao de Eros, seu fiel seguidor, conforme ressalta o coro, no primeiro estásimo (v. 525-544) do *Hipólito* de Eurípides:

> Eros, Eros, que sobre os olhos
> destilas o desejo (*pothon*), trazendo à alma
> daqueles a quem fazes guerra um doce encanto,
> que nunca te reveles a mim com o sofrimento,
> nem apareça fora de tempo.
> O dardo do fogo e dos astros
> não supera o de Afrodite,
> que Eros, filho de Zeus, lança das mãos.
>
> É em vão que, junto ao Alfeu
> e nas moradas píticas de Febo,
> a terra Helena aumenta a matança bovina,

ao passo que Eros, tirano dos homens (*týrannon andron*),
que segura as chaves dos amabilíssimos prazeres
de Afrodite não é venerado.
Quando vem, arrasa dos homens,
lançando-os através de todas as desgraças.

A caracterização de Eros como servo e aliado de Afrodite, é um elemento comum na poesia grega, a exemplo do Fr. 159LP de Safo, "...tu e meu servo (*therapon*), Eros...". Na poesia sáfica, Afrodite e Eros instigam o desejo inflamado e avassalador, como no Fr. 47: "... Eros sacudiu/ meus sensos, qual vento montanha abaixo a desabar sobre as árvores...". Na sua condição de tecelão de mitos (*mythoplokos*), Eros dociamargo (*glykypikros*), atormenta (*algesidoros*) (Fr. 19LP), visto ser dotado da capacidade de urdir tramas, persuadir, arrebatar, subjugar, fazer sofrer, conforme se observa no Fr. 130LP, "...Eros de novo o solta-membros (*lysimeles*) – me agita,/ doce-amarga (*glykkypikron*) inelutável criatura". As imagens usadas por Safo são contundentes, de modo a delimitar a natureza nociva da paixão erótica, em detrimento do poder de abalar o corpo e o psiquismo dos afetados pelo impulso amoroso.

Destacada a potencialidade de Eros no discurso poético, observe-se o registro de sua origem na filosofia platônica. No *Banquete* (203a-204a), Diotima o caracteriza como um ser ambíguo, em decorrência de sua genealogia. O cenário do mito se situa na comemoração do nascimento de Afrodite, para a qual todos os deuses foram convidados, com exceção de Penia (Penúria, Pobreza), que chega sorrateiramente, e ao avistar Poros (Recurso, Riqueza) embriagado e adormecido, trama deitar-se com ele e dele conceber um filho. O plano ardiloso de Penia resulta no nascimento de Eros. Gerado de pais com naturezas distintas entre si, Eros herda de Poros, abundante de recursos (*porimos*), a astúcia e a sabedoria, e de Penia, pobre (*penes*) e sem recursos (*aporian*), a carência e a pobreza.

Na tessitura do mito platônico, Eros, pelo lado paterno, "[...] é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista [...]" (203d); enquanto pelo lado materno, "[...] é sempre pobre, e longe está de ser

delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos [...]" (203c-d). A natureza híbrida do *eros* platônico comporta a dualidade, ampliando seu campo de atuação. Sob esse novo registro, *eros* nem é belo nem feio, nem bom nem mau, nem pobre nem rico, nem mortal nem imortal, nem sábio nem ignorante.

O caráter ambíguo de Eros, é que permite Diotima definir sua natureza como um *daimon*, distanciando-se da tradição poética, que o concebe como um "[...] grande deus [...]" (*megas theos*) (202c), conforme assevera a seu jovem iniciado nos mistérios do amor (202d-e): "Um grande gênio (*daimon megas*), ó Sócrates; e com efeito, tudo o que é gênio (*daimonio*) está entre (*metaxy*) um deus e um mortal", com isso se torna intérprete e transmissor do discurso humano aos deuses, e dos deuses aos homens.

Na condição de elemento mediador, Eros se mostra carente daquilo que escapa à sua própria natureza, bondade e beleza, segundo reforça Diotima a Sócrates (202d): "Mas no entanto, o Amor, tu reconheces que, por carência (*endeian*) do que é bom e do que é belo, deseja isso mesmo do que é carente". Desprovido do bom e do belo, e situado na condição de "[...] algo entre mortal e imortal" (202d), Eros deixa de ser concebido como um deus e passa a ser representado a partir de sua natureza daimônica.

A NATUREZA DAIMÔNICA DO AMOR

Situado o espaço de fala em que pretendo delinear meu debate, direciono minha exposição para um momento específico do diálogo *Banquete* de Platão, o da ressignificação da dimensão do desejo, que encontra sua culminância na ascese erótico-dialética, apresentada a Sócrates por Diotima, especialista nas coisas concernentes ao amor, sob a forma de um ritual de iniciação, em que o verdadeiro iniciado nos mistérios do amor, o filósofo, como em um processo catártico e ascensional, ao modo dos ritos mistéricos (eleusinos, dionisíacos e órficos), mas também presente na cadeia de delírios do *Fedro*, ou ainda na cadeia de reminiscências do *Fédon*, ou

mesmo na cadeia de inspirados do *Íon*, sem esquecer a inúmeras imagens presentes na *República*.

Se nos ritos órficos a revelação dos enigmas se dá por meio de uma interpretação alegórica, Platão recepciona a tradição órfica na *anabasis* da mulher de Mantineia, substituindo o caráter enigmático dos poemas pelo uso metafórico do discurso, que se pode observar na explanação acerca do modo correto de se conduzir, ou deixar-se conduzir, nos caminhos do amor, exercício que somente o natural filósofo pode atingir:

> [...] Eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo (*kalon*), e em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo [...] (211b-d).

Se nos rituais de iniciação nos mistérios dionisíacos e órficos, a ascese dos iniciados os conduzia a condição de *bakkhos*, como ressalta o personagem Sócrates, utilizando-se da linguagem dos mistérios, na analogia entre o não-filosofo e o filósofo, o não-baco e o baco, em *Fédon* 69c-d: "[...] numerosos são os portadores de tirso (*narthekophoroi*), mas poucos os Bacantes (*Bakkhoi*) [...]". A se pensar analogamente, os rituais de purificação das religiões de mistérios com os mistérios filosóficos ensinados a Sócrates pela sacerdotisa de Mantineia, se observará que os filósofos, assim como os Bacantes, são poucos, por serem os únicos a atingir o grau mais elevado de iniciação, a julgar pela fala de Diotima, no processo iniciático de Sócrates, em *Banquete* 209e-210a:

> São esses então os casos de amor em que talvez, ó Sócrates, também tu pudesses ser iniciado (*myetheies*); mas, quanto à sua perfeita contemplação (*ta de telea kai epoptika*), em vista da qual é que esses graus existem, quando se procede corretamente, não sei se serias capaz, em todo caso, eu te direi, continuou, e nenhum esforço pouparei; tenta então seguir-me se fores capaz [...].

Como nos mistérios eleusinos, o primeiro passo da ascese da sacerdotisa de Mantineia envolve aquilo que foi feito (*dromena*), no caso, o processo de conversão do olhar; no segundo, os graus de beleza representam aquilo que foi mostrado (*deiknymena*) a seu aprendiz (o amor não é belo, o amor é amor do belo, o amor é amor do bem); no terceiro, a revelação, que nos mistérios de Elêusis acompanha o ritual do mostrar, colocava o iniciado diante do que lhe foi dito (*legomena*), e que devia guardar em segredo. Em contrapartida, o iniciado nos mistérios filosóficos não pode guardar para si aquilo que metaforicamente consegue contemplar, ao fim dos passos da ascese, a forma do belo e do bem.

Na ascese de Diotima, o redirecionamento do olhar, se realiza pela mediação de *eros*, elemento impulsionador, que direciona o desejo de forma correta para o que é belo. Neste movimento, *eros* transporta a estrutura psíquica do belo restrito à ordem do contingente até atingir a visão da beleza das ciências, pois somente neste estágio dos graus do amor, o *mystes* poderá se voltar para o

> [...] vasto oceano do belo e contemplando-o (*theoron*), muitos discursos belos (*kalous logous*) e magníficos ele produza, e reflexões, em inesgotável amor à sabedoria (*philosophiai*), até que aí robustecido e crescido contemple ele uma certa ciência, única, tal que seu objeto é o belo seguinte [...]. (Banquete 210d-e)

A percepção da presença da beleza possibilitada pela mais bela ciência, a dialética, permite ao iniciado nos mistérios do amor, o amante da beleza, entender que toda beleza só é possível porque participa da forma do que é maravilhosamente belo. A visão do belo em si impulsiona o desejo pelas belas virtudes, e pelos discursos verdadeiros, pois alcançado o grau mais alto da ascese erótica, já não existem imagens, mas apenas a forma inteligível do belo. O processo de contemplação nesse estágio é voltado para a beleza despida de qualquer vestígio de natureza sensível. Se no plano metafísico há o predomínio da ideia; no plano lógico, a *anabasis* é acompanhada de uma *katabasis*, sendo necessário a imagem para se pensar o real, a verdadeira beleza necessita da beleza visível para realizar o processo ascensional.

No contexto da filosofia platônica, Eros direciona para um "[...] regime ordenado (*tetagmenen*) e ao amor à sabedoria (*philosophian*) [...]" (*Fedro* 256a), fazendo prevalecer uma vida harmoniosa, feliz e cheia de reflexão. Nesse sentido, está entranhado na própria natureza da divindade do Amor, o ser filósofo, pois somente o *eros* incondicional pela beleza, pela ordenação e pela linguagem reflexiva, pode ser identificado a um impulso voltado para a busca da sabedoria (*sophia*). O *philosophos* em seu incessante desejar, representa a realidade sensível, por meio da produção de conceitos. Conforme reitera Dixsaut (1998, p. 130-131), "o desejo que é próprio da natureza do filósofo é o desejo próprio da inteligência, da parte lógica da alma". Redirecionando o desejo da dimensão desejante (*epithymetikon*) para a reflexiva (*logistikon*) do psiquismo, o *eros* platônico representa a possibilidade de realização da síntese, reflexão-desejo de conhecer.

OS AMORES DE RIOBALDO

Mas como a ascese de Diotima se articula com os amores de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*? Sob a perspectiva de Benedito Nunes, em *O amor na obra de Guimarães Rosa*, a partir dos graus distintos de amor, nutridos pelo personagem, a Diadorim, a Nhorinhá e a Otacília, que representam "[...] diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília [...]" (1976, p. 45).

A hipótese é viável, principalmente se articulada com a teoria da alma tripartite de *República* IX. Em 582a-583a, Platão propõe que a estrutura psíquica comporta três dimensões de desejos e prazeres associados entre si, que devem ser avaliados caso a caso, visto cada um deles corresponder a uma determinada classe de homens: o amigo da sabedoria (*philosophos*), em quem predomina a dimensão reflexiva (*logistikon*); o amigo das honras (*philothymos*), movido pelo impulso, pela cólera (*thymetikon*) e o amigo do lucro (*philokerdes*), tiranizado pelos apetites (*epithymetikon*).

Retornando a trilogia rosiana das paixões, o encontro com Nhorinhá, a meretriz filha de Ana Duzuza, permanece na memória afetiva de Riobaldo. O desejo de unir-se sexualmente a moça de Aroeirinha, que recebeu seu carinho "[...] no cetim do pelo – alegria que foi, feito casamento, esponsal [...]" (2019, p. 32), renasce a cada lembrança: "[...] Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno [...]" (2019, p. 221). Embora não saiba explicar o motivo que o leva a gostar de Nhorinhá, ele a descreve de modo indefinível: "dorme-comigo" (2019, p. 221), "a sem mesquinhice, para todos formosa, de saia cor-de-limão, prostitutriz" (2019, p. 446). Na perspectiva da teoria platônica das paixões, o amor por "Nhorinhá puta e bela" (2019, p. 366), se inscreve na dimensão dos apetites; enquanto na ascese erótica, no apreço a beleza visível, como no primeiro grau da *scala amoris* de Diotima.

Já o amor por Diadorim, que Riobaldo considera a sua "neblina" (2019, p. 21), ser translúcido e incognoscível, ora Diadorim, ora Reinaldo, ora Maria Deodorina. Segundo Souza (2019, p. 27), Guimarães Rosa utiliza a metáfora "neblina" para definir a natureza de Diadorim como alguém que "[...] mostra e não mostra, é uma fronteira entre ser e o não-ser, um entre-lugar, uma fissura pela qual os olhares e os discursos de Riobaldo transpassa [...]". Nesse sentido, poderia ser caracterizado como um *daimon*, a exemplo do *eros* platônico.

Se para Riobaldo, todo "[...] amor vem de amor [...]" (2019, p. 21), é inegável que com Diadorim, ele aprendeu a apreciar "[...] as belezas sem dono [...]" (2019, p. 23), que lhe despertam a carência da ausência do mundo vivido com seu "Menino-Moço" (2019, p. 162). A presença de "[...] Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas [...]" (2019, p. 27), o enleva e atordoa, mas é algo que nem ele, nem seus companheiros ousam falar. O amor que sente por ele é "[...] como um feitiço [...] feito coisa-feita [...] " (2019, p. 169), estando além de sua própria vontade e entendimento:

> [...] Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais

> de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairecia, aí rijo comigo renegava [...]. (2019, p. 169)

A questão é, como uma natureza selvagem pode direcionar seu amor para alguém de natureza delicada, mas ao mesmo tempo aguerrida? Nas regras da *paiderastia* grega, o elo que une o *erastes* e o *eromenos* é marcado por um processo pedagógico, em que o mais velho devia ensinar ao mais jovem a prática da virtude; cabendo ao mais novo escolher com sensatez e sabedoria, aquele que poderia guiá-lo com justeza nos caminhos que o conduzem a ações belas. No contexto da ascese de Guimarães Rosa, o elemento a unir Diadorim e Riobaldo seria o amor ao ofício em comum, a condição de jagunço, que os leva a cultivar a dimensão impulsiva da alma, voltada para o desejo de honra e de glória.

Saber que Diadorim tinha morrido "mil-vezes-mente" (2019, p. 712), o leva a ser tomado pela dor, que ao mesmo tempo parece amenizada diante da revelação "... que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita..." (2019, p. 716). Desvelado o segredo de sua beleza que ainda permanecia, e que, após sua morte, o encantamento é desfeito, restando o desencanto diante da moça despida no instante da morte, com o encanto que sempre nutriu por ele, o seu amado Diadorim, e não por ela: "Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor..." (2019, p. 723).

A roda da vida, que mantém o "[...]coração bem batendo [...] (2019, p. 159), encerra para Diadorim, logo ele que na sua mera vida sempre "[...] suspirava de ódio, como se fosse por amor [...]" (2019, p. 27). Em Riobaldo, o amor-ódio de Diadorim, se transforma em amor-tristeza. Observando o movimento circular das paixões que movem os dois personagens, percebe-se que elas são marcadas pela ambiguidade, o que leva Galvão (2019, p. 16) a atribuir como causa *sine qua non* da morte de Diadorim, a certeza do ódio. Sua morte tem um duplo sentido, posto representar tanto a destruição de si mesmo, de seu ser masculino, como a do outro em si, o seu ser feminino. Para Galvão (2019, p. 16), a morte dupla de Diadorim: "obriga-o a

desperdiçar a vida e o amor de Riobaldo, proibindo-o de assumir seu ser mulher, e leva-o diretamente para a destruição de si mesmo".

A duplicidade de gênero de Diadorim, o seu ser multiforme, como o do andrógino, mito relatado no elogio de Aristófanes, no *Banquete* (189d-193e), atraem Riobaldo e lhe despertam "[...] amor mesmo amor, mal encoberto em amizade [...]" (2019, p. 340), paixão que no momento de seu desvelamento, o leva a assimilar sem espanto e recriminação (2019, p. 340): "[...] não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei [...]". No entanto, em outros momentos, pensar em Diadorim lhe despertava repulsa (2019, p. 91: "[...] Não. Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição, feito um máu amor oculto [...]". Mas pouco adiantava renegar seu amor, pois "[...] gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre [...]" (2019, p. 106).

O amor por Diadorim o colocava diante de um conflito existencial, como amar um ser metamorfoseado, que não é "nem homem nem mulher, ou homem e mulher [...]" (SOUZA, 2020, p. 27)? O certo é que a seriedade e a quietude de Diadorim o atraíam, de modo similar a mutabilidade de seus olhos (2019, p. 339):

> Naqueles olhos e tantos de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares assombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre.

As metáforas usadas por Guimarães Rosa antepõem elementos diversos entre si, reunidas a partir da ideia de movimento manifestada nas nuances do olhar e na mutação das águas do rio, na juventude, na velhice e na morte, que se complementam com o prazer de Riobaldo em ver Diadorim velando o seu acordar e o seu dormir.

Em Otacília, "[...] criatura de belezas [...]" (2019, p. 161), Riobaldo encontra a calmaria, o "[...] amor com amor [...]" (2019, p. 161), que aos pouco o afasta de Diadorim, o amor que é "...todo tormento" (2019, p. 161). Relembrar os encontros furtivos com a moça da Fazenda Santa Catarina

aumenta seu "maisquerer" (2019, p. 221). Suas trocas de conversa lhe embelezam a alma e fazem-no esbarrar em suas próprias ideias, atordoado com o efeito das palavras da moça opinosa: "[...] Sete voltas, sete, dei; pensamentos eu pensava. Revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar [...]" (2019, p. 225). O amor de Riobaldo por Otacília o inspira a amar os belos discursos, a dar sentido ao indizível, a entender o que é o amor. Pensar em Otacília o defrontava com a "[...] meia-incerteza [...]" (2019, p. 229), sem saber se ela também o envolveria em seus pensamentos, em seu querer, na sua "[...] vontade de amor [...]" (2019, p. 232).

A certeza de que ela também o quer, o deixa com o "tempo-do-verde no coração" (p. 137), o leva a ter vontade de contar corrigido, posto não saber contar direito: "Aprendi um pouco foi com meu compadre Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso! quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa" (2019, p. 233). Em *A matéria vertente,* Nunes (2019, p. 5-6) concebe que a visão de mundo de Guimarães Rosa recepciona o neoplatonismo, isto pode ser observado justamente na passagem acima citada, em que o poeta:

> Designaria o vislumbre da transcendência para além e dentro da alma – "o quem das coisas" ou da "sobre-coisa" na experiência comum –, o desapontar das afinidades secretas entre seres, o aceno de conversão do homem a si mesmo ou a suspeita de uma presença real por trás das aparências enganosas, a mão invisível que guia o tortuoso e casual itinerário das personagens – tudo isso, enfim, que, como movimento da criatura humana em meio a contrastes, a oposições extremas (carne/espírito, amor/ódio, bem/mal)[6] [...].

---

[6] Nunes (2019, p. 6) aponta que o dualismo aparece de maneira diversificada em outras obras de Guimarães Rosa, como *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Primeiras estórias*, além de *Grande sertão: veredas*.

O conflito que se estabelece no psiquismo dos personagens de Guimarães Rosa é marcado por elementos da metafísica dualista, que resguarda, ao mesmo tempo, traços de misticismo, fixados, por exemplo, na atitude contemplativa do compadre Quelemén, que a exemplo de Diotima, domina os rituais de iniciação. Se no *Banquete*, a ascese dialética de Diotima leva a contemplação do belo, que é para sempre (*aei*) o mesmo, em *Grande sertão: veredas*, a "sobre-coisa", a "outra-coisa", o "quem das coisas", seria o grau mais elevado da coisa que é indizível.

Já em *O amor na obra de Guimarães Rosa*, Nunes ressalta como o escritor trata a temática do amor associada a metafisica do platonismo, contudo sob uma perspectiva mística heterodoxa,

> que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico. Tal seria a síntese da visão erótica da vida entranhada na criação literária de Guimarães Rosa. (1976, p. 145)

Na memória erótica dos amores de Riobaldo, se pode visualizar o quanto Guimarães Rosa recepciona o platonismo, mas também Platão, na escrita de *Grande sertão: veredas*. Se na tessitura da trama das recordações amorosas do personagem, um leitor de Platão reconhece a presença do *Banquete*, também não se pode deixar de visualizar, na erótica roseana de *Grande sertão: veredas*, resquícios da noção de alma tripartite da *República*, na trilogia dos amores de Riobaldo, em que Nhorinhá representaria a dimensão dos apetites (*epithymetikon*), Diadorim a do desejo de glória e de honra (*thymetikon*) e Otacília, a quem declarou (2019, p. 721) "[...] muito e verdadeiramente e grande o amor [...]", o desejo que procede com reflexão (*logistikon*), em quem encontra entendimento e aprovação.

Na ânsia de dizer o dizível, Riobaldo termina dizendo o indizível, embora sua intenção fosse dar um sentido, como o poeta Ferreira Gullar, ao

"que na coisa é coisa"[7]. A não-coisa, a sobre-coisa, a outra-coisa, só quem sabe dizer de modo correto é o filósofo, mas isto não impede que o poeta deixe de dizer, de modo talvez impreciso, mas notoriamente belo (2019, p. 367): "[...] qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura [...]"[8]; enquanto para o filósofo, o amor é loucura, e o maior delírio é o erótico, que representa o próprio fazer do filósofo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices Eudoro de Souza. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2003.

BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. Organização Calin-Andrei Mihailescu. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAIRNS, S. Yuxh/, qumo/j, and Metaphor in Homer and Plato. *Études platoniciennes*: Platon et la psyche, v. 11, p. 1-42. 2014. Disponível em: http://etudesplatoniciennes.revues.org/566. Acesso em: 30 abr. 2015.

DIXSAUT, M. *Le naturel philosophe*: essai sur les dialogues de Platon. Paris: Vrin, 1998.

EURÍPIDES. *Tragédias II. Hipólito*. Coordenação Maria de Fátima Sousa e Silva. Introdução, tradução e notas Frederico Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2010, p. 11-93.

FERREIRA GULLAR, J. R. *Não-coisa*. Poema extraído dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 6, setembro, p. 77. 1998. Disponível em: http://www.releituras.com/fgullar_naocoisa.asp. Acesso em: 27 ago. 2020.

---

[7] Me refiro à terceira estrofe de Não-coisa, de Ferreira Gullar:
Como enfim traduzir
na lógica do ouvido
o que na coisa é coisa
e que não tem sentido?

[8] Lenine, entoa esses versos, em Amor é pra quem ama, gravado originalmente em Chão (2011).

GALVÃO, W. N. O certo no incerto: o pactário. In: GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão*: Veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 1-18. Publicado originalmente como o nono capítulo do livro *As formas do falso*: um estudo sobre a ambiguidade no *Grande sertão*: veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 117-132.

GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão*: *Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras (KOBO), 2019.

HESÍODO, *Teogonia*. Tradução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

JANOTTA, A. Plato's Theory of Forms: Analogy and Metaphor in Plato's Republic. *The Undergraduate Review*, v. 6, p. 154-157. 2010.

LIMA, D. D. R. *Grande Sertão: Veredas*, a formação pelo amor. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, SP, n. 28, p. 194-212, jul./dez. 2018.

NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 143-171.

NUNES, B. A matéria vertente. In: GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão*: Veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 1-23. Publicado originalmente em *Seminário de ficção mineira II*: de Guimarães Rosa aos nossos dias. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1989, p. 9-29.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

PLATÃO. *O Banquete*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATÃO. *Fedro*. Edição bilíngue. Tradução e apresentação José Cavalcante de Souza. Posfácio e notas de José Trindade Santos. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATON. *La République*. Traduction, introduction et notes Georges Leroux. Paris: GF-Flammarion, 2002.

PLATÃO. *Le Banquet*. Traduction, introduction et notes Luc Brisson. Paris: GF-Flammarion, 1998.

PLATÃO. *Phédon*. Traduction, introduction et notes Monique Dixsaut. Paris: GF-Flammarion, 1991.

PLATÃO. *Phèdre*. Traduction, introduction et notes Luc Brisson. Paris: GF-Flammarion, 1989.

RAGUSA, G. *Lira grega*: antologia da poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

SAFO DE LESBOS. *Hino a Afrodite e outros poemas*. Organização e tradução Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

SOUZA. A. L. A.; ALMEIDA, M. S. P. (Org.) *Guimarães Rosa*: ser-tão, sertões e veredas entre olhares e perspectivas. Catu: Bordô-Grená, 2020.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Joseane Prezotto

Pós-doutoranda e professora colaboradora no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, atuando na linha de pesquisa Literatura. Mito. Outros Saberes. Membro do Núcleo de Cultura Clássica - UFC. Doutora em Letras (2015) pela Universidade Federal do Paraná, onde atuou como professora substituta de Língua e Literatura Grega de 2014 a 2016. Tem experiência no ensino de Línguas Clássicas (Grego e Latim), nas áreas de Literatura Grega Antiga e de História e Filosofia da Linguística, bem como Linguística e Língua Portuguesa.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2817077603559555.

Orlando Luiz De Araújo

Doutor (2008) e mestre (2001) em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado, com bolsa CAPES – Código de Financiamento 001, pela Universidade de Lisboa (2016). É integrante do Núcleo de Cultura Clássica da Universidade Federal do Ceará (NUCLAS) e coordenador do Grupo de Narrativa e Teatro (G-ENTE). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Ceará (UFC), atuando como professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: orlando.araujo@ufc.br.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2680403686223727.

Orcid: https://orcid.org/0000-0001-9886-3733.

Renato Cândido Da Silva

Doutorando e mestre (2019) em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa CAPES – Código de Financiamento 001. Graduado em Letras Português/Inglês pela Faculdade Dinâmica Cataratas (UDC). É integrante do Núcleo de Cultura Clássica da Universidade Federal do Ceará (NUCLAS) e do Grupo de Narrativa e Teatro (G-ENTE). Atualmente, desenvolve pesquisa acerca das reescrituras dos mitos gregos na dramaturgia brasileira.

E-mail: renatoliteraturaufc@gmail.com.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/8379309700195195.

Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8976-8208.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Amanda Coelho Honório

Técnica em assuntos educacionais do Instituto Federal do Ceará, mestre em Educação Profissional e Tecnológica (2019), graduada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Ceará (2009), com parte da graduação realizada na Universidad de Jaén - Espanha. Possui experiência em Educação (ensino de ciências e biologia e edição de livros didáticos) e atua também no campo das artes, incluindo desenho, quadrinhos e teatro de bonecos (integrante do Grupo Paideia, Fortaleza - Ceará).

Ana Flávia da Silva Oliveira

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEBP). Especialista em Estudos Linguísticos e Literários/UEPB. Graduada em Letras/Português pela UEPB. Integrante do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/CNPq).

Ana Maria Soares Zukoski

Doutoranda e mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Aluna do Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar – Campus de Campo Mourão. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura contemporânea.

André Eduardo Tardivo

Mestrando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar – Campus de Campo Mourão. Possui publicações científicas em periódicos na área de literatura contemporânea.

Ariadne Borges Coelho

Doutoranda em Estudos Clássicos (Universidade de Coimbra). Mestre em Literatura e Práticas Sociais (Universidade de Brasília). Especialista em Estudos Clássicos (Universidade Federal do Ceará). Graduada em Letras (Universidade Federal do Ceará) Atualmente é Professora do curso de Letras do Centro Universitário Projeção e leciona Latim e Grego no Centro de Estudos Filosófico-Teológicos Redemptoris Mater.

Bárbara Figueira

Atriz, diretora teatral, professora e pesquisadora de Doutorado em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (2017), componente do grupo de pesquisa LIAME (Literatura, Artes e outras mídias) e do GDCT (Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Crítica Teatral); bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (2010) e licenciada em Artes Visuais pelo Instituto Cotemar (2014). É professora de Artes na rede pública de ensino do Distrito Federal e colaboradora do projeto Quartas Dramáticas (IL-UnB).

Danielle Motta Araujo

Graduação em Letras - Português e Espanhol pela UFC (2003). É especialista em Estudos Clássicos pela UFC (2005) e Mestra em Letras, Literatura Comparada, pela UFC (2017). Atualmente é professora da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Clássica. Estudiosa da mitologia grega desde 2000. Integrante e uma das fundadoras do grupo Paideia (Fundação: julho de 2002). É professora do curso "Mitologia greco-romana e a sobrevivência do mito na modernidade", um projeto de extensão da UFC em parceria com o Grupo Paideia, que existe desde 2007 e que, atualmente, tem carga horária de 100 h/a. Coordenadora da Especialização em Mitologia Greco-romana do Instituto Dédalus de Psicologia com certificação pela Faculdade Ratio. É atriz e bonequeira do grupo Paideia.

Denise Rocha

Licenciada em Letras, doutorado em Literatura e Vida Social (UNESP, *campus* de Assis), e bacharelado em História pela Ruprechts-Karl-Universität, em Heidelberg, Alemanha, onde obteve o título de *Magister Artium*. Tem interesses em leituras e pesquisas nas áreas de Literatura Alemã e de Literaturas de Língua Portuguesa: literatura regionalista e de temática indígena e negra do Brasil; literatura de viagem, épica, realista, neorrealista e contemporânea de Portugal; literatura colonial e pós-colonial da África (Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique) e literatura colonial e de pós-independência da Ásia (Timor-Leste, Macau e Goa).

Delano Borges Bezerra

Fiscal municipal de Fortaleza, biólogo licenciado em Ciência Biológicas pela UFC (2009) e especialista em Gestão Ambiental pela UNOPAR (2020). Tem interesse nos estudos de mitologias de diferentes culturas, nas obras literárias de escritores como J. R. R. Tolkien e Marion Zimmer Bradley, e em quadrinhos.

Felipe Gonçalves Figueira

Professor do Instituto Federal Fluminense (IFF). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Contato: fgfigueira@gmail.com. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8724120392506092.

Francisca Luciana Sousa da Silva

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2002) e Mestra em Letras – Literatura Comparada (2015) pela mesma instituição. Especialista em Estudos Clássicos pela UnB-Archai (2013), doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora, pesquisadora, revisora e poeta.

Francisco Allan Montenegro Freire

Advogado, graduado pelo Centro Universitário Farias Brito (2008), especialista em Gestão de Projetos pela Universidade Estadual do Ceará (2015) e mestre pelo programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução - POET da Universidade Federal do Ceará (2020). Tem interesse e experiência nas áreas de comunicação, cultura digital e estudos de mitologia, é integrante do grupo Paideia.

Glauco Dos Santos Silveira

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará, e dedica-se ao estudo do fenômeno religioso nos âmbitos social, político, cultural e psicológico. Mestre em Ciências da Religião, estuda em sua pesquisa o discurso, e tem como temática a religião e sua influência na esfera política. É neste momento graduando em Psicologia por aquela que tem sido sua *alma mater*, a Universidade Federal do Ceará, local onde começou a desenvolver trabalhos com práticas integrativas em saúde, como Hipnose e Auriculoterapia. Teve contato anteriormente com os cursos de Engenharia de Alimentos e com o de Mecatrônica Industrial, de onde decorre familiaridade com aspectos da física e da matemática, que lhe são úteis em suas pesquisas e explanações. Gosta de ler, escrever, e de expor e discutir ideias, estando sempre aberto a novos posicionamentos e pontos de vista.

Glaudiney Moreira Mendonça Junior

Graduação em Ciências da Computação pela Universidade Estadual do Ceará (2002) e mestrado em Ciência da Computação pela Universidade Federal do Ceará (2005). Atualmente é professor da Universidade Federal do Ceará, lotado no Instituto UFC Virtual ministrando aulas no curso de Bacharelado em Sistemas e Mídias Digitais. É coordenador do curso de extensão “Mitologia Greco-romana e a Sobrevivência do Mito na Atualidade” do Grupo Paideia. Tem experiência na área de Jogos, Narrativas, Mitologia e Psicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Jogos de Tabuleiro, Design de Jogos, Gamificação, Narrativas Multimídia, Psicologia Analítica e Mitologia Grega.

Julia Araujo Borges

Nascida no Rio de Janeiro, optou pelo estudo das letras só após perceber que a faculdade de Administração não era o seu lugar. Graduou-se pela Universidade Federal Fluminense em Letras/Literaturas e em 2019 decidiu cursar o Mestrado em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra (Portugal). Atualmente está terminando a escrita de sua pesquisa sobre a Epifania na Tragédia Grega.

Juliana Veras

Atriz, dramaturga, compositora, diretora e pesquisadora de teatro e música. Tecnóloga em Artes Cênicas, Bacharela em Filosofia e Arte-Educadora para o Ensino da Música. Membro fundadora da Companhia Crisálida de Teatro e do coletivo Manada Teatro. Professora do Curso Princípios Básicos de Teatro no Theatro José de Alencar. Dedica-se ao trabalho com as artes investigando a voz e a relação da música com o teatro nos cursos e grupos teatrais onde opera.

Jovelina Maria Ramos de Souza

Doutora em Filosofia, professora de Filosofia Antiga da Universidade Federal do Pará. Coordenadora do POIESIS – Grupo de Pesquisa em Filosofia Antiga e Recepção. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) e da Sociedade Brasileira de Platonistas (SBP). Atualmente é Vice Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia e pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará.

Marcelo Medeiros da Silva

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2011). Docente do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores da Universidade Estadual da Paraíba (PPGFP–UEPB) e do curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Exatas. Integrante do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/CNPq).

Mellyssa Coêlho De Moura

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará (UFC), na Linha de Pesquisa "Literatura. Mito. Outros Saberes", com apoio de bolsa provida pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP). Atualmente, desenvolve pesquisa acerca da recepção do mito de Prometeu em *Frankenstein*, de Mary Shelley, pela perspectiva existencialista de Sartre, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/6324353628078456. E-mail: mellyssacm@hotmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0373-1450.

Pamella Villanova

Atriz arte educadora e gestora cultural. Doutoranda, Mestra em Artes da Cena e graduada em Artes Cênicas pela Unicamp. Teatro e comunicação de saberes é seu atual tema de pesquisa. Destacam-se participações em eventos internacionais e nacionais em 13 estados brasileiros com sua performopalestra. Com Coletivo Passarinha promove oficinas indisciplinares e apresentações em diversos contextos, trazendo para o centro da discussão questões de arte educação ambiental, principalmente sobre descartados e a cultura do consumo. É gestora do Ponto de Cultura Terraço Garatuja.

Paulo Roberto Barbosa Souza

Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Estadual do Ceará (2017). Atualmente é professor - Colégio Padre José Nilson, professor da Escola Municipal Projeto Nascente - EI / EF e professor - EMEIF - Escola Municipal Vicente Fialho. Tem experiência na área de História e Filosofia, com ênfase em Cultura Clássica.

Walnysse Maria Rodrigues Gonçalves

Pós-graduada em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica pela Faculdade Tecnológica de Palmas (2014), licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Ceará (2002). É professora concursada do Governo do Estado do Ceará, exercendo a função de Coordenadora Pedagógica da Escola de Ensino Médio de Tempo Integral Desembargador Raimundo de Carvalho Lima.

Integrante e uma das fundadoras do grupo Paideia (Fundação: julho de 2002). Tem 14 anos de experiência na área de administração pública e 18 anos na área do magistério, com ênfase em Letras-Português e Literatura, atuando em Gestão Escolar desde 2016. É brincante do Maracatu Solar, desde 2014, e atua na produção/coordenação das atividades culturais e artísticas da Associação Cultural Solidariedade e Arte (SOLAR).

Washington Forte Da Silva

Jornalista profissional, graduado pela Estácio do Ceará (2010). Tem experiência nas áreas de comunicação, cultura digital, educação a distância e gestão de projetos. Atualmente, é analista de Educação Corporativa na Consistem Sistemas e integrante do Grupo Paideia.

Wilma dos Santos Coqueiro

Doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Também é professora adjunta da Unespar/campus de Campo Mourão. Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa Diálogos Literários e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC, ambos da UNESPAR, e o Grupo de Pesquisa LAFEB, da UEM. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros na área de literatura de autoria feminina e literatura e ensino.

NOTA SOBRE A CAPA

As imagens de capa e contracapa, cedidas gentilmente pelo fotógrafo Luiz Alves, a quem agradecemos a generosidade, captam dois momentos da peça *Nossos Mortos*, montada pelo Teatro Máquina (CE). Com direção de Fran Teixeira, a estreia ocorreu em abril de 2018, no Sesc Pompeia (SP). Na atuação, destacam-se as atrizes Ana Luiza Rios (Antígona, foto de capa) e Loreta Dialla (Ismênia, foto de contracapa). *Nossos Mortos* é uma reescritura brasileira do mito de Antígona, que tem como pano de fundo o massacre ocorrido em 1930, na região do Crato (CE), que dizimou milhares de sertanejos da comunidade do Caldeirão. A peça foi escrita coletivamente, a partir das seguintes obras: *Antígona*, de Sófocles; *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Outras Poéticas do Amor*, de Ângela Linhares; Antígona, de José Watanabe; *Antígona de Sófocles*, de Bertolt Brecht; e da tradução poética de *Antígona* feita por Friedrich Hölderlin. Para mais informações: http://teatromaquina.weebly.com/.